ثقافة وواقع

د. سهيل ادريس

نحن من الذين يؤمنون بأنّ على الأديب أن يقف موقف الحذر من كلّ سلطة، حتّى ولو كان يؤيّدها مبدئيّاً، وذلك ليستطيع أن يحافظ أبداً على استقلاله فيحتفظ بحريّة تعبيره في المواقف التي قد يختلف فيها مع هذه السلطة اختلافاً كبيراً أو جزئيّاً.

ونحن، كأدباء، أشدّ حذراً من السلطة في قضيّة التطبيع مع العدوّ الصهيوني. ونؤكّد من جديد رفضنا القاطع إقامة أيّة علاقة بهذا العدوّ، ومواصلة الكفاح ـ بمختلف الوسائل ـ لطرد هذا الاحتلال عن آخر بقعة من الأرض العربيّة المحتلّة. . ولو اقتضى كفاحُنا العسكريّ والثقافيّ والسياسيّ والاقتصاديّ أجيالاً تالية.

ويهمّني في هذا الصّدد أنْ أعبّر عن استنكاري مقولةً بعض أركان النظام اللبناني، وهي أنّ لبنان سيكون آخرَ مَنْ يوقّع على وثيقة سلام مع العدوّ. فهذه المقولة لا تثبت بطولة ولا عنفواناً؛ إنْ هي إلاّ تبعيّة ضمنيّة للانهيار العربي المتزايد، وهي تبعيّة يجدر بنا أن نصوغ مقولتها على الشكل التالي الأقرب إلى واقع حال هذا النظام: «لا مفرّ من الانهيار بعد أن انهارتْ بقيّة الأنظمة، ولكنْ سنبذل أقصى الجهد لنكونَ آخر المنهارين وآخر المستسلمين!».

وأمّا الموقف الذي نتبنّاه نحن الكتّابَ العربَ الذين عايشوا الصراع مع «إسرائيل» منذ وعينا الحياة، فينبني على منطق معاكس لمنطق هذه الأنظمة جميعها: فنحن سنبذل أقصى الجهد كي لا ننهار، ولو انهارتْ جميع الأنظمة!

مثاليّة يقولون، وتنكُّرٌ للواقع! نعم، نُجيب! ذلك أنّ الإحباط الذي نعيشه يفتقر إلى قدرٍ من المثاليّة ليمكن تجاوزه. كما أنّ الواقع أضحى من الرداءة بحيث بات قبوله ضرباً متطرّفاً من الاستسلام.

ولابدّ أخيراً من تأكيد أنّنا إذْ نرفضُ الإحباطَ والاستسلامَ و«الواقع»، فإنّنا نُنبّه إلى وجود واقع آخر لا يستأثر باهتمام الأنظمة ولا بدعمها اللازمين: وهو واقع الانتفاضة والمقاومة الوطنيّة... وواقع المعارضة المتنامية للتطبيع والقهر في كثير من الأقطار العربيّة.

ثمّ إنّنا ندّعي «المستقبليّة» فلا نعدّ «الحالي» نهائيّاً، بل نراهن على الآتي ونصبو إلى المستقبل. ومن هنا كان إيماننا بأنّه لا يحقّ لأيّ نظام أن يصادر إرادة الشعب وأجياله القادمة ويسدّ في وجهها احتمال النّصر. لا يحقّ لأيّ قائد أو زعيم عربي من أيّ قطر كان أن يتّخذ قراراً يغلق به إمكانيّة استمرار النضال، حتّى ولو كان هذا القائد أو الزعيم يلجأ إلى «المخادعة» و«التكتيك» فيما يزعم! وإذا لم يكن بمقدوره ـ في ظلّ «الواقع» الرديء ـ مواصلة الكفاح، فليتنحّ لسواه، فلن يكون هذا بأرْدَأ منه!

لا يكفي أن نكون مهزومين حتّى نستسلم.

وإذا كان من خيار بعض الأنظمة المهزومة أن تستسلم، فإنّ من خيار الثقافة المقاومة أن تتصدّى، وقد قرّرنا أن نتصدّى. قرّرنا أن نتصدّى لكلّ من يحاول أنْ يعطي العدوّ الصهيوني غيرَ صفة الوحشيّة والعدوان والمجازر. وقرّرنا أن نتصدّى لكلّ من يرى أنّ الهزيمة والخنوع قدرٌ واجب على أمّتنا. وقرّرنا أن نتصدّى لبعض الأقلام التي تهزأ بمحاربة التطبيع مع العدو الصهيوني، وحجّتها أنّ «إسرائيل» ستذوب بمجرّد اندماجها في علاقات اقتصاديّة وثقافيّة مع الوطن العربي. ولعلّ منطق هذه الأقلام هو المنطق الأخطر الذي يجب علينا مواجهته بشكل دائم، فهو منطق يدغدغ ثقة الشعب العربي بنفسه وماضيه وحضارته، لكنّه يفرض عليه تعتيماً هائلاً حول قدرة «إسرائيل» الفائقة ـ بمساعدة الغرب ـ على إقامة علاقات مؤسّساتيّة أفضل مع الغرب وعلى تأمين البضائع للزبون بشروط أفضل!

وقرّرنا، تبعاً لذلك، أن نتبنّى موقف الاتحاد العام للأدباء العرب الذي ينصّ نظامه الأساسي على «محاربة الحركات العنصريّة، وعلى رأسها الصهيونيّة، ومقاومة كل الدعوات للتعايش مع الكيان الصهيوني، أو الاعتراف به واعتبار ذلك خيانة قوميّة» (من مقدّمة النظام الأساسي للاتحاد). وقرّرنا أيضاً أن نتبنّى «ميثاق الشرف» الذي أقرّه الاتحاد المذكور في مؤتمره الثامن عشر... حتّى ولو وقّعت جميع الأنظمة العربيّة على «السلام» مع «إسرائيل».

وأخيراً فقد أعلنّا ـ في حفلة التكريم التي أقامها الاتحاد العام للكتّاب العرب لمجلّة الآداب ـ أنّنا سنكرّس مجلّتنا منبراً يواصل مسيرة الثقافة العربيّة المقاتلة.(*)

(*) من استفتاء أجرته جريدة السفير في نهاية شهر آب عن دور المثقّف اللبناني في حال حصول تطبيع مع العدوّ الصهيوني.

حول
قضايانا الراهنة (*)

أدونيس

- ١ -

ما يكون دورُ مُثقّف عربيّ، خصوصاً إذا كان حاضراً في المجالات الثقافيّة الأوروبيّة المليئة بمن يناصرون إسرائيل؟ هل يقاطعها؟ وماذا تعني مقاطعتُه للملتقيات العالميّة التي تبحث في قضايانا، وما أهمّيّة هذه المقاطعة، وما جدواها أو فاعليّتها؟

إنَّ اجتهادي الشخصيّ هو أنَّ من واجب هذا المثقّف أن يحضر مثل هذه الملتقيات، وبخاصّةٍ حيثما حضرَ المعادون للعرب وللثّقافة العربيّة.

فدور المثقّف العربي في الغرب لا يجوز أن يكون دورَ انكفاءٍ وعزلة، وإنّما يجب أن يكون هجوماً واختراقاً... خصوصاً أنّ لجانب كبير من مشكلاتنا جذورَه هناك.

ولهذا كان عددٌ من مقالاتي ومداخلاتي التي نُشِرَتْ تَرِد في سياق سجال مع كتّاب أوروبيين. وأنا في الأساسَ لم أكن في أيّ يوم منسجماً مع الخطاب العربي الدوغمائي الجامد أو الانفعالي الحماسي الذي ساد ولايزال سائداً.

ولعلّنا جميعاً نعرف التأثير الذي مارسه ويمارسه المثقّفون والإعلاميّون اليهود وأنصارُهم في العالم الغَرْبيّ. ونعرف الصّورةَ التي عُمِّمَتْ عن العرب والثّقافة العربيّة. ولعلّنا نعرف جميعاً كذلك، فاعليّة الرّأي العالمي، اليوم، والغربيّ خصوصاً، وأثره في قضايانا. وهذا ممّا يفترض فينا جميعاً العملَ ضِدّ كلِّ ما يشوّه حقيقةَ العرب. وقد بلغ هذا التشويهُ أوْجَهُ سياسيّاً، بحيث يبدو العربيُّ معتدياً، متخلّفاً، لا يقيم للإنسان أيَّ احترام؛ ويبدو الإسرائيليُّ ضحيّة، وسبّاقاً في احترام الإنسان، وفي الدّيموقراطيّة والتقدّم.

> حرصي على حضور المؤتمرات الدولية - كـ «غرناطة» و«روتردام» - يهدف إلى إبراز الوجه الحضاريّ المضيء للثقافة العربيّة، ولاسيّما في مواجهة أشخاص معادين لهذه الثقافة ولمنتجيها!

ولهذا كان في أساس نشاطي الفكري في أوروبّا والعالم، أن أعطيَ للثّقافة العربيّة وَجْهاً إنسانيّاً، مُحاوِراً، ومنفتحاً على الآخر. وكم يبدو ذلك ملحّاً وبالغَ الأهمّيّة حين نُدرك أنّ الصّورة التي تُعطى لهذه الثقافة - بعاملِ التشويه المقصود، من جهة، وبعوامل ترتبط بأفكار وأعمال بعض الحركات المتشدّدة في أصوليّتها السّلفيّة من جهة ثانية - إنّما هي صورةٌ كريهة تُخيّل للغربيّ أنَّ ثقافتنا ضدّ الحرّيّة وضدّ الإنسان وضدّ الفكر، وضدّ الآخر.

ومن هنا حرصي الدّائم على حضور المؤتمرات التي أُدعى إليها ويتاح لي فيها أن أُبرز الوجهَ الحضاريَّ المضيءَ، للثّقافة العربيّة.. وبخاصّة المؤتمرات التي يحضرها أشخاص معادون للعرب وللثّقافة العربيّة.

ولم يكن حضوري «مؤتمر غرناطة»، ومهرجان روتردام الشعريّ، تمثيلاً لا حصراً، إلّا توكيداً لهذا الحِرْص. وهو الحرصُ الذي يصدرُ عن قناعةٍ عميقة راسخة بأنَّ الثّقافة العربيّة، وبخاصّة جوانبها الإبداعيّة الشعريّة، ليست مجرّد ثقافة «تاريخيّة»، مضَى وقتُها، وهي الآن تجرّ نفسَها - كما يصوّرها المعادون الموالون بخاصّة للنظام الإسرائيلي - وإنّما هي على العكس، عنصرٌ أساسيّ ومكوّنٌ في الثّقافة الكونيّة الرّاهنة.

وهكذا كانت تُتاح لكثير من المثقّفين والكتّاب الغربيّين مناسباتٌ في المؤتمرات للاطّلاع على وَجْهٍ آخر للثّقافة العربيّة، غير الوجه الذي يرسمه لها أعداؤها - وبخاصّةٍ

(*) هذه الخواطر ليست ردّاً، وإنّما هي توضيحٌ أكتبه تلبيةً لرغبة الصّديق العزيز الدّكتور سهيل إدريس. وآمل أن يتاح لي قريباً أن أكتب مقالاً مطوّلاً، يتناول مختلف القضايا الثّقافيّة التي تثيرها مسألة السّلام مع إسرائيل.

الأوساط الإسرائيليّة المتصلّبة، والكتّاب المرتبطون بهذه الأوساط. وإجمالاً، كان هؤلاء يستاؤون كثيراً من تقديم الثقافة العربيّة على حقيقتها ـ لأنّه يكذّب دعاواهم، ويشكّك الغربيّين بهم، ويضيء الجوانب المحجوبة من الثّقافة العربيّة. وإنّه لأمرٌ يدعو إلى العجب أن يعملَ بعضُ الكتّاب العرب على نقد مثل هذا الموقف، تماماً كما يفعل بعضُ الكتّاب الإسرائيليّين المتعصّبين: تكون من الجهة العربيّة مُتّهماً بمصادقة اليهود والسّلام مهمّ، وتكون من الجهة الإسرائيليّة مُتّهماً بمعاداة اليهود ومعاداة السّلام!

ـ ٢ ـ

إنّ عدداً من مقالاتي ومداخلاتي، التي نُشر بعضُها بالعربيّة بعد نشرها بلغات أجنبيّة، وَرَدَتْ في سياق سجالٍ مع كتّاب أوروبيين، حول قضايا عربيّة وحول حرب الخليج... ولاسيّما المقال الذي كثرتِ الإشارةُ إليه مؤخّراً، والذي نشرته جريدة **القدس** الصادرة في لندن. هذا المقال، كما يتّضح في مقدّمته، نُشر بالألمانيّة والسويديّة والفرنسيّة ردّاً على الشّاعر الألماني الشهير أنزنسبيرغر وقد جرفه التيّارُ الإعلاميُّ الغربيُّ أثناء حرب الخليج؛ إذ دأب الإعلام الغربي على تقديم الحرب ومسوّغاتها بصور تبسيطيّة كنائيّة (خير/شرّ) وعمل على تشبيه الرئيس العراقي بهتلر، كي يستنتج ضرورة تدمير العراق كما دُمّرت ألمانيا النازيّة. وفي المقالة أبيّن خرافيّةَ هذا التشبيه وخطل هذا الاستنتاج، وأنّ كون الرئيس العراقي ديكتاتوراً أمر يتبرّأ منه الشعب العراقي، وهو لا يعني بالتالي ضرورة الحرب وضرب العراق. وفي المقال نفسه أندّد بتبعيّة المفكّرين الأوروبيّين للولايات المتحدة وللإعلام الأوروبي البعيد عن الواقع والحقيقة.

وفي ما يتعلّق بالعراق فإنّني ميّزت وأميّز بين النظام والشّعب. وَقّعت وأوقّع جميعَ العرائض التي تدعو إلى فَكّ الحصار عن الشعب العراقي. وأدعو وأعمل، باستمرارٍ من أجل ذلك. لكنّني لا أستطيع أن أدافع عن نظام دكتاتوريّ هو، في المقام الأوّل، موضع نَقْدٍ ورَفْض. غير أنّني أرفض في الوقت ذاته أن تطيح به قوىً أجنبيّة. فهذه مهمّة يجب أن يتولاّها الشّعب العراقيّ نفسه.

ـ ٣ ـ

أظنّ أنّنا لا نجدمثقّفاً عربيّاً حقيقيّاً يُقيم تماهياً بين شعبه ونظامه السّياسيّ. لذلك أفترض أنّ المثقّف لا يمكن أن يقيم بين اليهود والنّظام الإسرائيليّ تماهياً. ومن بابٍ أولى ألاّ نقيم تماهياً بين الكتّاب والمفكّرين والفنّانين المبدعين والنظام، أيّاً كان هذا النظام.

إذا رفضنا هذا التّماهي فهناك إمكان للحوار بين المثقّفين، مهما كانت اتّجاهاتهم، وانتماءاتهم الفكريّة متباينة.

> **الحوار بين الفكر العربي واليهود لم ينقطع على مدى التّاريخ العربي، و«التطبيع» أُلهيةٌ جديدة للكتّاب العرب تبدّد طاقاتهم عبثاً وتمزّقهم!**

ونحن نعرف أنّ الحوارَ بين الفكر العربيّ واليهود لم ينقطع على مدى التّاريخ العربيّ، وقد بلغ ذورته في الأندلس. وإذا أضفنا إلى هذا الحوار الثقافيّ، الحوارَ الدينيّ الذي أسّس له القرآنُ الكريم، يمكن القول إنّ اليهودَ جزءٌ من تاريخنا، سلباً أو إيجاباً، وأنّ اليهوديّة، على هذا المستوى غير منقطعة عن المشكلات العربيّة.

ـ ٤ ـ

«التطبيع الثّقافي»، في هذا الإطار، عبارةٌ من خارج الثقافة. إنّها عبارة سياسيّة ـ بالدّلالة السّطحيّة الإعلاميّة. بل هي، ثقافيّاً، عبارة تناقضيّة ـ خصوصاً عندما نعني الجوانب الإبداعيّة من الثّقافة. فلا تثير الثّقافة الإبداعيّة إلاّ التّباينات والتّناقضات حتّى داخل اللّغة الواحدة، والثّقافة الواحدة. فالثّقافة الخلاّقة إعادات نظر وتساؤلات، واستقصاءات، وزلزلة للمستقرّ، فكيف تكون «تطبيعاً»؟

هكذا أميل إلى القول إنّ الكلام على «التطبيع الثقافي» بين العرب وإسرائيل إيهام. وليست هذه العبارة أكثر من شعار بديل وتعويضي لملء الفراغ الذي كانت تشغله شعاراتٌ لم يبتّ لها رواج ولا سند واقعي. ولعلّه أن يكون نوعاً من التغطية على التطبيع الآخر: السّياسي، الاقتصادي، الإعلامي، السياحي، إضافة إلى طرق التواصل الأخرى. إنّه أُلهيةٌ جديدة للكتّاب العرب، تبدّد طاقاتهم عبثاً وتمزّقهم.

إلى هذا فإنّني أتساءل كيف يمكن بعضنا أن ينادوا بعدم «التّطبيع الثّقافي» مع إسرائيل ويسكتوا عن جميع أنواع التطبيع الأخرى؟ وإذا كان «الثّقافي» يشمل الإعلامي والاقتصادي والتقني والسّياحي، فلا يبقى لهؤلاء إلاّ العلاقات والاجتماعات بين كاتب عربي وكاتب يهودي. هل رفض هذه الاجتماعات وهذه العلاقات، وقبول كلّ الجوانب الأخرى المشار إليها، هو «الصّراع الثّقافي» الذي يبشّرون به؟

من طبيعة العمل الثقافي، إن كان إنسانيّاً وخلاّقاً، أن يكون الآخرُ، دون تمييز، همّاً أوّليّاً من همومه: يحاوره، وينقل إليه كشوفه ونظراته إلى الإنسان والعالم.

ـ ٥ ـ

السّلام مع إسرائيل: أفهم أن يكون لهذ العبارة وقع مرعب في نفوس الذين ولدوا في الحرب على إسرائيل، ونموا وشبّوا وكادوا أن يشيخوا في هذه الحرب. لكن على هؤلاء أن يستيقظوا ذات يوم ويسألوا أنفسهم: ما هذه الحرب التي نحشد لها كلّ قدراتنا ولا نحصد منها غير دمارنا المتواصل؟

في ما يتعلّق بي، أفضّل سلاماً ناقصاً، على حرب توجّهها وتهيمن عليها أصوليّات تؤوّل الدّين تأويلاً بعيداً عن حقيقته، ولا يمكن في الوقت نفسه إلاّ أن تكون حرباً خاسرة على جميع المستويات.

ـ ٦ ـ

إذا كانت مهمّة السّياسي التشدّد فليست مهمّة المثقّف التساهل بل تحريك أفكار وطرح رؤى. مثلاً كان طرح الدولة التعدّديّة الديمقراطيّة في فلسطين متقدّماً جدّاً، ومايزال الطّرح الأمثل. لكنّه طَرْحٌ يحتاج عمليّاً إلى جسر أو مبدأ لابدّ منه: يحتاج إلى علمنة الدّولة بالمعنى الفكري العميق الشّامل ومحاربة التمييز الذي تقوم عليه أيّ دولة دينيّة؛ يحتاج أساسيّاً إلى الاعتراف المتبادل بالآخر اعترافاً حقيقيّاً. وبخلاف ما تعلن عنه الاتفاقاتُ الجديدة، فإنّ هذا الاعتراف لم يتمّ حقّاً، وإنْ تمّ من جانب بعض السّياسيّين العرب. والسّلام يبقى كلاماً واتّفاقيّات بين رؤساء دول في غياب هذا الاعتراف. وعمليّاً السّلام الذي حققته الاتّفاقات المبرمة ـ حتّى الآن ـ لايزال سلاماً بين أنظمة. وهو لذلك سلام قابل للانهيار. فهو ـ حتّى الآن ـ لا يقوم على اعتراف للفلسطينيين بكامل الحقوق، وفي مقدّمتها حقّ العودة من المنافي، في الوقت الذي يستمرّ فيه التوكيدُ الإسرائيلي على حقّ كلّ يهودي بالاستيطان في فلسطين.

أكيدٌ إذن أنّ هذا السّلام لا يَرْقى إلى المستوى الذي كنّا ننتظره، والذي تفترضه حقوق الإنسان. ومع ذلك لا يجيء الانتصار بمعناه الإنساني، ولا تجيء هذه الحقوق من أنقاض الحروب.

ولا يعني السّلام زوال الفروق والصراعات؛ بل يمكن أن يكون الصّراع عميقاً ويستنفر الفعاليّات الثقافيّة والإبداعيّة لدى الأطراف. فالفعاليّة الثقافيّة ليست عمياء وانسياقاً سلبيّاً. والحوار ليس تماهياً بالآخر، بل إنّه أكثر قرباً إلى التمايز والاختلاف. وربّما أتاح هذا السّلام للعرب أن يتعرّفوا بمزيد من العمق على نفوسهم وقدراتهم. وربّما أتاح لهم أن يفجّروا طاقات أخرى خلاّقة كانت مكبوتة فيهم أو مغيّبة.

وفي هذا الإطار أعود وأكرّر أنّ الانكفاء الثقافي لن يكون إلاّ تتويجاً للانكفاءات الأخرى.

إنّني مؤمن بثقافتي العربيّة، رغم هامشيّة المثقّف العربي. مؤمن بأنّ لديها ما تقدّمه للعالم. وهي ثقافة أغناها التنوّع وتعايش التيّارات المختلفة، على الرّغم من أنّ البعد النقدي الخلاّق فيها دون طموحنا. ولا أجد

الخوف على الثقافة العربيّة من الذوبان في ثقافة أقلّيّة خوفٌ وهميّ، والأحرى أن يجد الخوف مسوّغاته عند اليهود!

أيّ خطر على الثقافة العربيّة من الذوبان في ثقافة أقلّيّة؛ وهو خوف وهميّ. الأحرى أن يجد الخوفُ مسوّغاته في الطّرف الآخر لأنّه «ملغوم» لا بالمؤثّرات العربيّة وحدها بل بجذور عربيّة أيضاً. وهناك جاليات يهوديّة عربيّة احتفظتْ بتماسكها وتقاليدها الثقافيّة العربيّة رغم تشدّدها السّياسي وتسليمها بالنظريّة التي قامت عليها الدولة الإسرائيليّة. وقد ظلّ ذوق هذه الجاليات ونمط حياتها قريباً جدّاً من المناخات الثقافيّة التي نشأت فيها في المغرب والعراق واليمن.

أضيف أنّ الثّقافة في إسرائيل متعدّدة المراجع متعدّدة الجذور وإن كانت الأفكار السّياسيّة متقاربة، لاسيّما في ما يتّصل بنظريّة الدّولة. وإذا كان لهذه الثّقافة مرجعان رئيسيّان هما الغرب التقنّي والدّين اليهودي، فهناك مراجع بعدد الشّعوب والثّقافات التي جاء منها سكّان إسرائيل؛ ولا يجوز أن ننسى أنّ للثّقافة العربيّة بينها موقعاً أساسيّاً، وربّما كانت لها قدرة خاصّة على اختراق هذا المجتمع.

ـ ٧ـ

من حيث المبدأ، واستناداً إلى خبرة العرب التاريخيّة، بعامّة، وفي النصف الأخير من هذا القرن بخاصّة، أجدني أميل إلى السّلام. ولست معنيّاً بالمستوى السّياسي والتنفيذي. فأنا كمثقّف وهامشيّ لا أمثّل أيّ جهة رسميّة. لكنّني معنيّ بالمستوى المبدئي، وبالسّلام كمفهوم. أنا مع السّلام شرط العدل وضمان الحرّيّات. وكلّ سلام بدون هذا الشّرط سلام مؤقّت.

مبدأ السّلام لا يعني التنازل عن القضايا التي كانت قائمة، بل يعني السعي لحلّها بغير السّلاح، يعني نقل الصّراع من ساحة القتال إلى ساحة أخرى تتقاسم الأدوار فيها السّياسةُ والأعلامُ والثّقافة.

ـ ٨ ـ

كان موقفي الثّقافيّ منذ بداياتي الأولى مختلفاً كلّيّاً عن الموقف الذي كان شائعاً لدى معظم المثقّفين العرب. كانت الثّقافة، بالنّسبة إليهم، شأناً وظيفيّاً. وكانت، بالنّسبة إليّ، أعمق وأبعد من ذلك. فالثّقافة كما أفهمها وأمارسها هي هويّة الأمّة وكيانُها. ولهذا هي مسألةٌ لكيانيّة لا مسألة وظيفيّة. فالعرب هم، بالنّسبة إليّ، كينونةٌ ثقافيّة في المقام الأوّل. وظنّي أنّ الخطوة الأولى في الدّور الذي يجب أن يلعبه المثقّف العربيّ، في هذه المرحلة، هي أن ينظر إلى الثّقافة العربيّة هذه النظرة ـ أن يرى إليها بوصفها تأسيساً، لا بوصفها إعلاماً.

هكذا لا يمكن، كما أرى، متابعة تفكيرنا الذي درجنا عليه، ولم يعد ممكناً أن ننظر إلى الحاضر والمستقبل بمعايير العمل الثقافي الذي نشأنا عليه ومارسناه. إنّ نقطة البداية في عملنا الجديد هي إعادة النظر، جذريّاً، في ثقافتنا نظراً وممارسة.

وهكذا يمكن أن يكون السلام مناسبة تاريخيّة لكي تستردّ الثقافة العربيّة دورها الأساس. والمسألة إذن هي المجابهة ـ هي الحوار. إنّ دور الكاتب العربي في السّلام هجوميّ، ولا يجوز أن يكون انكفائيّاً. الانكفاء إجهاز على ما تبقّى من حيويّة الثقافة العربيّة: إفساح المجال لهيمنة السّياسي، من جهة، ولهيمنة الدّينيّ من جهة ثانية. والإيمان بالثّقافة هو إيمان بقدرتها وقدرة الأفكار على اختراق المجتمعات المغلقة.

وهذا هو التحدّي الحقيقي الذي يواجه المثقّفين العرب اليوم.

بيروت



المشورة

صنمٌ رخاميٌّ أُصيب بحيرةٍ من أمره يوماً
دعانا فامتثلْنا تحت شرفتِه الرخامْ
وبدا حزيناً راعش الكفّين
مذ قالت له عرّافة عَجميّةٌ:
«ستموتُ إن لم تستشر أحداً»!
تنحنح ثم نقّل بيننا نظراتِه. . .
كدنا نصدق أن فينا من سَيُمنحُ فرصةً
للنطقِ بين يديه أولَ مرّةٍ من ألفِ عامْ.
فإذا بسيّدنا الصّنمْ
يستلُّ مِرآةً، ويرفعها، وينظرُ
ثم يسألها،
فتنطقُ بالمشورةِ، ثم يشكُرُها،
ويكسرها،
مخافة أن يُعَوِّدَها على حق الكلام!

٢٦/٢/٩٤

الرحيم

الصنمْ.
زيهُ العسكريّ
فصَّلتْهُ المعارك طبعاً.
وفي يوم عطلته يرتديه
فيزداد طولاً مع القبعه.
لا سوفوكليس يرقى لإلهامه
لا ولا يجرؤ الغيمُ أن يشتهي موقعهْ.
ذات مَغْضَبةٍ أعْملَ السيفَ فيمن عليهِ
وحين استفاضت حماستُهُ
أعْمَلَ السيفَ فيمن معهْ!
ولكنه وهو يلقي خطاباً له في الصباحِ
بكى صادقاً
حيث لم يبق من قومهِ أيُّ حيٍ لكي يسمعه!

٢١/٢/٩٤

الخاروف والذئب

صنمٌ ومسبحةٌ من اليُسْرِ المتوَّجِ بالذهَبْ
متربعٌ في فروِ خاروفٍ
ويشرحُ ما يريدُ من الكتابْ
في عينهِ وَرَعٌ
ولكنْ عينُهُ الأُخرى
تهيِّئنا ولائم للذئاب!

٩٤/٢/٢٠

صوينمات

صَنَمٌ يربّي كالدجاج صوينماتٍ
ثم يُطلقها علينا كي نقدِّسَ ريشَها
ونقدمَ الصلواتِ كي ترضى علينا
ثم يعلفها بألقابٍ لها وقعُ الهراوات التي تهوي
وعندئذٍ
تظن دجاجةٌ صنمٌ بأن لها مخالبَ
كالأُسُودِ، ولبدةً ومهابةً
وتروح تزأر
كي نخافَ ونزوي خلف الرتاجْ.
وسُلالةُ الأصنام تولد هكذا:
صنمٌ يحنُّ على صنمْ
ليسوقنا الإثنان في زهوٍ
إلى قفص المخافة، كالدجاج!

٩٤/٢/٢٧

مائتان

قريتي حفنة من بيوت.
والصنم
مائة من تماثيله في الشوارع، لا يبتسم.
هل ظلمناهُ؟
عفواً،
ففي مائةٍ غيرها، يبتسم!

٩٤/٢/٢٣

رأس الزرافة

صديقي المرن
صديقي الذي لامني أنني ساكنٌ سجنَ قلبي
وأسهبَ يقنعني بالتنقّل بين الفُرَصْ
ودار على كعبهِ كيفما شاءَ
نحو اليمين ونحو اليسار ونحو الأمام ونحو الوراء
ليُرضي برقصته من رَقَصْ
وراح يحكحك جنبيه في كل سورٍ
ويلقي مواعظهُ وهو يرمقني من علٍ:
هو رأسُ الزرافةِ
حُرٌّ، يُنقِّلُ قرنيه في كل ناحيةٍ
غير أنَّ الزرافة محبوسة في القَفَصْ!

زعيم الحزب

الصنم الحزبيّ
يتناول أدوية الشيخوخةِ في مكتبهِ
ويغيِّرُ سماعاتِ الأذُنينِ
ليلقط أيَّ دبيبٍ يدنو من منصبهِ
ويساعده اثنان من الحراس
على حمل الكرسيِّ، مساءً، للبيت.
يغمره الاطمئنان إلى زوجته النائمة يميناً
والكرسيِّ المحميّ يساراً
فينامْ!

٩٤/٢/٢٢

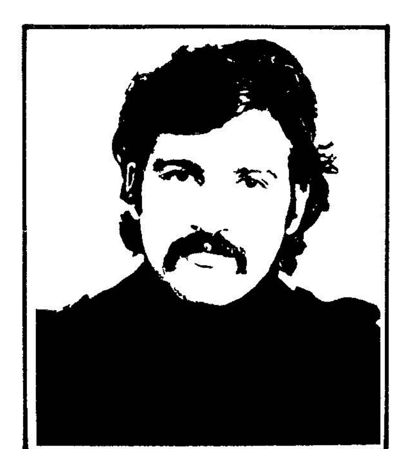
الصنم يقضي إجازته في أوروبا

صنم يسوق على رمال البحر أربع نسوةٍ
يصغي لألحانٍ من الصحراء في سماعة الأذنين
كان ملوناً
بقميصه البحري والشورت المزركش من هاواي
النخل محني على أكمامهِ
والشمس طالعة على أكتافه
والصدر رسمُ شفاه أنثى
تستعد لكي يقبّلها الهواء
والظهر رسمٌ فيه كأس نبيذٍ امتدّت له كفٌّ
لتلمسهُ، وفي الكأس انحناء.
صنم تهبّ الريح خلف خطاهُ
تُبرز إليتيه بقدر حجمهما
ويسحب خلفه زوجاتِهِ، مرحاً
وهُنّ مغلّفات بالسوادِ
من النقابِ إلى العباءةِ والحقيبةِ والحذاء.

٩٤/٢/٢٤

بيان الهزيمة

والخروج من غيبوبة التبعية



جمال الدين الخضور

ويطول السُّباتُ ونحن نَترك جماجمنا ملقاةً في هيولى الهزيمة، معترفين ونحن بكامل قوانا العقليّة والجسديّة بأنّنا نعيش، وبكلّ مباهج الهزائم، غيبوبة التبعيّة...

هذا هو الواقع، وعلينا أن نعترف به حتّى نستطيع الوصول إلى التشخيص الدقيق.

والتشخيص لا يعني الاعتراف بالواقع فحسب. بل يعني البحث عن أسبابه ومظاهره وصولاً إلى الرؤية الشموليّة لإنجاز مشروع نهضويّ عربي يحدّد معالم الدفاع والتمنيع الأوّلين. وهذا لا يخصّ التصدّي للمشروع الصهيوني المتعدّد الأدوات فحسب، بل يشمل البنية العربيّة الواحدة المقبلة لعموم السّاحة العربيّة، بما يعني ذلك من دخول مقولة العصر وشبكة الزمان من بوّابات الأمم العظيمة التي لايشكّ عاقل واحد بأنّ أمّتنا العربيّة هي إحداها إن لم تكن في مقدّمتها.

ولا أقصد بالهزيمة بُعْدها السياسي والجغرافي فقط، بل أعني الهزيمة بكلّ جوانب البنية الحضاريّة. فنحن مهزومون فعلاً على كلّ المستويات البنائيّة للمعنى الحضاري، وذلك لأنّنا تابعون دائماً لحالةٍ ما، لشيء ما، لشخص ما، لنصٍّ ما.... وهو ما دفعنا إلى وضعيّة استلابٍ نموذجيّة: عندما يتأبّط العبدُ التابعُ أوهامَه، ويسوق خطاه إلى قداسة المتبوع التي تمنع عنه الرؤية الأوّليّة، كمقدِّمة لدفعه باتّجاه السّبات المتوّج لتبعيّة استرخائيّة لا تحمل في معانيها غير العدميّة.

مع نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين كنّا نودّع أربعةَ قرون من الاستعمار العثماني (التركي) لنستقبل الأشكال الاستعماريّة الحديثة، بينما كانت الأمم الأخرى تبدأ القرن الثالث من فلسفة الأنوار. فترسّخت في أذهاننا تبعيّةٌ ما، لما كان يُسمّى ومازال بالخلافة العثمانيّة... لتنتقل تلك المراسم، ولو بشيءٍ من الدم إلى تبعيّةٍ أوروبيّة سطّرها الاستعمار الغربي مع نشوء السّوق وظهور مفهوم القوميّة حسب مبادئ الرأسماليّة الحديثة. فانتقل مفتاحُ القرار من تابعيّة العملاء للاستعمار التركي إلى تابعيّة العملاء للاستعمار الأوروبي، وهو ما أدّى إلى توضّع الغنى المالي والإقطاعي بيد هؤلاء العملاء (الآغاوات والباشاوات). فانتقلوا عبر المراحل التّاريخيّة

انتقل مفتاح القرار من عملاء الاستعمار التركي إلى عملاء الاستعمار الأوروبي!

برؤوس أموالهم من نموذج إقطاعي بدائي - خراجي إلى نموذج تجاري، مانيفاكتوري بأحسن أحواله؛ وأُطلقت عليهم عبثاً تسمية البرجوازيّة. والواقع أنّ هذه الشريحة لا تتمتّع ولو بصفة واحدة من صفات البرجوازيّة الأوروبيّة، خصوصاً فيما يتعلّق بمسألة الهويّة والسّوق القوميتين؛ فهي لم تكن أكثر من ذيلٍ تابعٍ وذليل للرأسماليّة الأوروبيّة، ليس بمقدورها إنجاز أيّ مشروع خارج المشروع الإمبريالي العالمي الذي فرض مقولاته عبر توسيع سوقه على حساب الأطراف، وتحت ضغط فائض الإنتاج الرأسمالي/السلعي الذي ارتفعت سويّته مع الانتقال إلى المرحلة الإمبرياليّة. بل حتّى لو افترضنا بأنّ تلك الشّريحة استطاعت خلق برجوازيّة أو رأسماليّة عربيّة وليدة متأخّرة، فإنّ هذه الأخيرة ستكون عاجزة تماماً عن البحث عن سوق قوميّة خاصّة بها، بسبب فقدان قدرتها على التراكم، وبسبب العوامل المرتبطة بأسس نشأتها وتطوّرها بحيث شكّلت الحوامل الموثوقة لتصدير الأزمة من السّاحة المركزيّة إلى البنى الطرفيّة. وهذا بدوره كان سلاحاً ذا حدّين: الأوّل قطع الطريق على نموّ الصراع الطبقي في المراكز عبر تصدير الأزمات وتوسيع السّوق التصريفيّة وسوق الحصول على المواد الأوّليّة؛ والثاني كان ضرب تراكم البنى الطبيعي في الكتلة الاجتماعيّة في الأطراف، وهو ما عنى بدوره تشويه أيّ اصطفاف اجتماعي بشروط موضوعيّة في الأطراف... وهذا ما أدّى في النهاية إلى تشكّل الهرم البرجوازي الطفيلي في الأطراف،

وفي السّاحة العربيّة على وجه الخصوص، وهو الذي فرض بدوره بُنى أخلاقيّة/أناسيّة ثقافيّة/ شوّهت البنية التّاريخيّة الأناسيّة المعرفيّة للكتلة الاجتماعيّة العربيّة(*).

أمّا على الطرف الآخر، فلم يستطع القاعُ الشعبي إنجازَ أيّة مشروعيّة وطنيّة بالحدود الدنيا، ولم يستطع الدخول بأيّة فعاليّة تُذكر في حركيّة الكتلة الاجتماعيّة العربيّة، وذلك بسبب فقدان الأهليّة التّاريخيّة المرتبطة بمسار الأحداث والتوضّعات الإيديولوجيّة والسياسيّة منذ سقوط مبادئ الإسلام الأوّل... وهكذا سيطرت الحاكميّة كتابعيّة مطلقة على كلّ مفاهيم وأدوات المخيال والذّاكرة والسيكيولوجيّة الجمعيّة:

فكان المقدّس سيّد الزمان والمكان، نصّاً أو فرداً أو وهماً؛ واندفعت القدريّةُ لتحلّ محلَّ التحليل والتركيب؛ وحلّت الجبريّة مكان السببيّة، والاستدلالُ في موضع الاستنتاج والاستقراء؛ وتمّ احتواءُ كلٍّ ذلك تحت عنوان عريض وهامّ يتمركز في مقولة الزّمن الثابت، وفي أحسن الأحوال الزّمن الدّائري.

وهذا ما دفع الحالات التي حاولت الخروج عن إطار البنية القَبْليّة تلك باتجاه إحدى حالتين: فإمّا التبعيّة للحاكميّة والمقدس والقدر، وبالتالي للواقع القائم والتعامل معه بردود الفعل التي يفرضها هو وبقوانينه تماماً كالأفعال اللاّشرطيّة في حالة الغيبوبة؛ وإمّا التبعيّة المطلقة للآخر، تحت أضواء الانبهار المزيّفة بما أحدثته صدمةُ الانطلاق الغربي، مع إهمال وإهدار كافّة القوانين والمقدّمات القَبْليّة التي أدّت إلى ذلك التطوّر، وخصوصاً التراكم البرجوازي وبُنى التّعامل الفكري والعقلي التي فرضت نظاماً أناسيّاً جديداً ومغايراً من الناحية الثقافيّة، نظاماً أدّى إلى طرح أسئلةٍ جديدة تبدأ بالهويّة القوميّة ولا تنتهي بالمفاهيم الخاصّة بحقوق الإنسان واللّيبراليّة الاقتصاديّة...

* * *

والحقّ أنّ الكيان الصهيوني هو النّاتج الطبيعي لنموّ الرأسماليّة العبرقاريّة/الإمبرياليّة. وبالتالي فإنّ المشروع الصهيوني الحامل لهذا الكيان لا يعني إقامة الدولة الصهيونيّة على أرض فلسطين العربيّة واستلاب الجغرافيا والتّاريخ فحسب، بل يعني أيضاً تأسيس البنية التنفيذيّة لمشروع هيمنة المراكز الإمبرياليّة انطلاقاً من عاملين أساسيين:

- إنّ المنطقة العربيّة، من حيث الثروة والموقع، هي من أقوى المواقع الطرفيّة في منظومة العولمة بمفهومها الاقتصادي وبُعْدِها السوقي والسلعي.

- إنّ الشّعب العربي، بما يحمل من تراكم حضاري عريق يمتدّ لأكثر من خمسة آلاف عام عمقاً في ثنايا التّاريخ، مع أداء حضاري تاريخي متميّز، يشكّل التوضّعَ الأوّلي للبنية الأقوى مستقبلاً في مواجهة منظومة العولمة.

من هنا حدّدت المراكز الإمبرياليّة خطورة المنطقة العربيّة كحالة (طرفيّة) على امتداد منظومة العولمة التالية. وشكل المشروع الصهيوني النتاج السيروري الطبيعي لنموّ الأمبرياليّة وانحطاطها في آن. ويحضرني هنا ما كتبه لي المفكر المناضل العربي هادي العلوي، عندما كان في الصين، وفي رسالة مؤرّخة بـ٣٠/١١/٩٣: «إنّ العرب يتحمّلون اليوم العبء الأكبر في مواجهة الوحش الدولي الجديد لإنقاذ العالم منه... وعندما يتحرّك العرب، أعني الجماهير

قال هادي العلوي لي: «العرب يتحمّلون اليوم العبءَ الأكبر في مواجهة الوحش الدولي الجديد، لإنقاذ العالم منه، وحين يتحرّك العرب تتحرّك الشعوبُ الأُخرى!»

العربيّة، سوف تتحرّك الشّعوبُ الأخرى. نحن المفتاح في هذه المحنة الجديدة التي تمرّ بها الكرةُ الأرضيّة، لأنّنا نحن المستهدفون بها أوّلاً». فالكيان الصهيوني وحامله، إذن، ليسا بنية معزولة في جغرافيّة مسروقة علناً، بل يهدفان إلى الاستمرار في إنجاز الخطوات التالية من العولمة الديناصوريّة، بتفتيت الوطن العربي إلى دويلات أكثر سايكس بيكويّةً وأقْزَمَ من الكيانات السياسيّة الهزيلة القائمة الآن. وهذا يعني التصدّي، حتّى بالسّحق البيولوجي، لكلّ محاولات النّهوض في المشروع العربي، وعلى أيّ مستوىً كان والإبقاء على البُنى الهزيلة والهشّة والتابعة. ولهذا، تبدو مواجهة المشروع الصهيوني لا مهمّة وطنيّة بجانبها الإنساني فحسب، بل مهمّة مرتبطة بأسس الصّراع مع الأمبرياليّة (ومركزها الأمريكي الأكثر تعبيراً) بجانبها الطبقي...

* * *

يدفعنا ذلك للانتقال إلى محطّة جوهريّة في تحديد المشروع النهضوي العربي والتأسيس المعرفي له. وهي المتعلّقة بمسألة الهويّة ببعدها الوطني والقومي. وقد سبق لي أن شاركت حول هذه النقطة برأي خاصّ كحوار مع د. سمير أمين حول قراءته للهويّة(*).

وملخّصُهُ أنّ مفهوم الهويّة القوميّة - بالنّسبة لنا نحن العرب - يختلف عمّا طرحته فلسفةُ الأنوار والثّورةُ الفرنسيّة ونماذجُها مع بدايات القرن التاسع عشر، بما يسمّى نظريّة الإدماج... ويختلف أيضاً عن الرؤية الأمريكيّة للهويّة عبر مبدأ الإلحاق... وعن الرؤية

(*) يرجى العودة إلى دراستنا الموسومة بـ«العولمة والبناء الأنتروبولوجي الثقافي العربي المعاصر» في العدد الرّابع والخامس من مجلة الآداب لعام ١٩٩٤.

(*) المقالة بحوزة الأديب المعروف محمّد دكروب، رئيس تحرير **الطّريق**، ولا أدري إنْ كانت سترى النّور على صفحاتها.

الجرمانيّة عبر المبدأ الأثني البيولوجي... وعن التجربة السوفياتيّة واليوغسلافيّة عبر الترابطيّة الاقتصاديّة. فالهويّة القوميّة العربيّة منجزة تاريخيّاً: أي أنّها قائمة في التّاريخ، في البناء الأناسي الثقافي العربي عبر وحدة مكوّنات هذا البناء. فالمخيال الاجتماعي واحد لعموم السّاحة العربيّة، والذاكرة الجمعيّة واحدة، واللّغة واحدة، والسيكيولوجيا الجمعيّة واحدة، والتّاريخ الجغرافي واحد، والجغرافيّة التاريخيّة واحدة... وكلّ ذلك يتحصّن في عمق تاريخي يمتدّ لآلاف السّنين. وكلّ ذلك، لم يتوفّر إطلاقاً في المكوّنات التاريخيّة «للهويّة» القوميّة للأمم والشّعوب الأخرى.

وباعتبار الهويّة فعلاً سيروريّاً متطوّراً في بنيته ومساره أبداً، ومكوّناً من ترابط حلزوني جدلي بين المكوّنات القَبْليّة والتوضّع الإحداثي الآني للبنية المعرفيّة الثقافيّة والاجتماعيّة للكتلة، وبين الأحداثيّات البَعْديّة المكوّنة لمسار تلك المكوّنات، فإنّ «القومي» هو المنجز التّاريخي القائم حتّى الآن. أمّا الهويّة الوطنيّة العربيّة فهي فعلٌ قيد الإنجاز؛ فالعرب حتّى الآن لم ينجزوا الدولة الوطنيّة، وهي المهمّة التأسيسيّة الأوّليّة للمشروع الوطني؛ وأمّا الكيانات السياسيّة السايكس بيكويّة فهي بُنى اشتراطيّة سياسيّة لا دولٌ وطنيّة بمفهوم الهويّة... خصوصاً عندما ندرك أنّ الدول القطريّة عاجزة تماماً عن القيام بعمليّة التحديث والتنمية، وأنّ مهمّتها تتوضّع في جوهر مشروع السيطرة الامبرياليّة، فتشكّل في أسوأ الأحوال قناةَ تصدير الأزمة في منظومة العولمة الإمبرياليّة من المركز إلى الأطراف. كما أنّ تلك الكيانات عجزتْ عن حلّ مشكلة التنمية بحدودها الدنيا، حتّى في تلك الأقطار التي ملكتْ زمامَ الأمور فيها، وفي مرحلة معيّنة، صفوفٌ متقدّمةٌ ممّا كان يسمّى «قوى الديمقراطيّة الشعبيّة». ومردّ هذا العجز لا يعود إلى تفشّي الأدواء في العوامل الذاتيّة فحسب، بل إلى فقدان المقدّمات الماديّة للتنمية والتحديث على مستوى كلّ كيان وانعدام القدرة على التراكم أيضاً...

إذن، وفي هذا الظرف، ظهر الهرمُ الطفيليُّ ذو السّمات الطبقيّة والشرائحيّة المميّزة، وفي كيانات سياسيّة عاجزة عن تحقيق مفهوم الحدّ الأدنى من الدولة الوطنيّة كمقولة مدينيّة. ولم يحاول الفكر العربي مقاربة ذلك، لا من خلال أصواته الممثّلة عبر قوى معبِّرة، ولا من خلال نشاط «الباحثين» كحالات فرديّة. وهو ما أدّى إلى خلط المفاهيم وقلب الركائز: فتحوّلت الدولة الوطنيّة العربيّة المنشودة في المشروع النهضوي إلى قطريّة تجزيئيّة قزمة؛ وأصبحت الأدبيّات مليئةً بتسميات «الوطني السوداني، والوطني الفلسطيني، والدولة الوطنيّة الجيبوتيّة، والدولة الوطنيّة الموريتانيّة...»؛ وارتبط ذلك بمقولات «الحركة الوطنيّة» في كلّ كيان تكريساً لتلك الكيانات السياسيّة الهشّة على أنّها دول وطنيّة مُنجَزة؛ وقُزّمت الثقافة العربيّة إلى ثقافة تونسيّة، وليبيّة، ولبنانيّة، وقُزّم الأدب أيضاً إلى أدب جزائري، وأدب بحراني، وأدب كويتي.... ولا أريد هنا أن أنفي وجود بعض الخصوصيّة [في كلّ كيان و«ثقافة»] ولكنّها مرتبطة بعوامل ديموجغرافيّة، لا بعامل وجود الكيان القطري نفسه. فحتّى الاختلافات البسيطة التي كانت سائدة بين مختلف النظم العربيّة قبل اجتياح لبنان عام ١٩٨٢ لم تستطع أن تترك ولو أثراً بسيطاً على النتاج المعرفي الثقافي في تلك الكيانات؛ فمن منّا يستطيع أن يُحدّد عندما يقرأ أيضاً نصّاً شعريّاً، انتماء ذلك النّصّ القطري، أو حتّى لأيِّ إقليم ينتمي؟

وكما قلت سابقاً، لا أقصد بالهويّة القوميّة المنجَزة تاريخيّاً، فهماً سلفيّاً أو ميكانيكيّاً؛ بل أقصد المنجز التّاريخي المؤسِّس للهويّة الوطنيّة كمشروع سيروري. وهذا يعني... التنقيب باتّجاه خلق العالم الذّاتي لعموم السّاحة العربيّة: وهو عامل ذاتي واحد ذو ارتكازات طبقيّة واضحة قادر على إنجاز مهمّة المشروع النهوض عبر علاقات التداخل العضوي والجدلي بين المشروع وأداته.

ولأنّنا لم نستطع الاقتراب بعد من مهمّات إنجاز العامل الذّاتيّ الواحد لعموم السّاحة العربيّة فنحن مهزومون.

* * *

لكنّ هذا لا يعني أبداً الهروب إلى الأمام، بل، على العكس يعني التقاط المفتاح الرئيسي في إنجاز المشروع العربي الوطني النهضوي وبسويّاته المتعدّدة ووجوهه المختلفة. فإنجاز مشروع الدولة الوطنيّة العربيّة مرتبط بفكّ الارتباط مع المركزة الإمبرياليّة وهو ما يتعلّق بعاملين: انتقالها إلى مرحلة التفكّك، وصدمة الانزياحات الحادّة التي سيعاني منها الهرم الطفيلي بما يعنيه ذلك من شرخ حادّ في بنيته البرجوازيّة باتّجاه إفقار البنى الوسيطة والبينيّة فيه، ودفعها باتّجاه الاصطفاف التّاريخي نحو كتلة القاع الشعبي. وهذا ما بدأ فعلاً يظهر في عموم السّاحة العربيّة. فالمثقّفون الذين يكثرون الحديث عن الحداثة وما بعدها، وعن ضرورة القفز فوق مكوّنات الدولة، ينسون ذلك القاع المدجّج بالتمائم الذي يعاني من أعلى نسبة بطالة (مقنّعة أو صريحة) في العالم، وهو يركض خلف اللّقمة وقد ضاعت كرامته الشخصيّة والوطنيّة، ويركض خلف الانقسامات والشروخات الحادّة العموديّة (العشائريّة والطّائفيّة والمذهبيّة والعائليّة...).

من سبات الهزيمة انطلقت الجماهيرُ تبحث عن القداسة القائمة فوق زمانها، باحثةً عن شاهد غائب تضع ثقلَ همومها على كتفيه. فوجدت في السلفيّة الدينيّة ملجأ ينقلها من هزيمة الزمان الواقع إلى هزيمة أبديّة تدخل غيبوبتها، فلا تستيقظ إلاّ وقد وضَعتْ قدميْها في الجنّة. فوقعت بالتالي بين حجريْ طاحون: أحدهما حاول أن ينجز مشروعيّة تبعيّته عبر بناء السّلطة الحديديّة المقتنعة بأنّ الأوطان يمكن أن تبقى قائمة حتّى بدون جماهير (لا رعيّة)؛ وثانيهما يدفعها إلى غيبوبة اللاّزمان. والحجران متقاطعان حول مركز واحد، يُحدِّد زاوية الدوران وسرعتها، مدى القرب والبعد في الطوبولوجيّة الطرفيّة لمنظومة العولمة، وتوازي جملة ردود الأفعال، وعمقها، مع المسافة المنجزة من المشروع الصهيوني.

ونحن مهزومون لأنّ «المثقّف، مهما كانت ادّعاءاتُه الأيديولوجيّة، يعيش في مجتمع فصامي هجين، تقليدي مرشوش بمساحيق الحداثة في عصر انحطاطها، بقدر ما يحيا هو فيه بكلّ اختلالاته، بكلّ تمزّقاته السلوكيّة الفكريّة والنفسيّة، وبجميع قيمه المتضاربة، الأصيلة والمستوردة، المتشرّبة بعمق، بكلّ التباساته وما تغرزه من صراعات داخليّة وازدواجيّة في الخطاب والسّلوك وبكلّ مكبوته التقليدي واستعاراته للموضات الثقافيّة من المشهد الثقافي الغربي» كما يقول العفيف الأخضر في كتاب قضايا فكريّة الدوري الموسوم بـ «الأصوليّات الإسلاميّة في عصرنا الرّاهن»، ص ٥٢.

وضع المثقّفين اليوم فصامي: فهم أمام بنائيّة تغريبيّة من جانب، وتغييبيّة سلفيّة من جانب آخر!

وهذا ما فرض فُصاماً في العقل الجمعي على أرضيّة فعاليات فكر مثبّطة أو ملغاة أو مقلوبة. ومعظم المثقّفين لم يستطع تجاوز ذلك الوضع الفصامي، فكانت البنائيّة الثقافيّة المنتَجَة فصاميّة أيضاً: فهي تغريبيّة من جانب، وتغيبيّة سلفيّة من جانب آخر؛ تدّعي انخراطها في مشروع وطني عروبي وهي تمارس إقليميّة تجزيئيّة؛ تدّعي انفتاح العقل وهي تمارس النقل؛ تتحدّث عن مدنيّة عروبيّة ممكنة تحديثيّة وهي ذات منهج عشائري تجهيلي.

والمثقّف ضائعٌ بين فنادق العواصم الأوروبيّة يحاضر عن الاستشراق وما بعد الحداثة، ويعتبر إطلالته على بقعةٍ ما من هذا الوطن ممارسةً كماليّة سياحيّة للاطّلاع على البنية العربيّة المتخلّفة التي لم تعد توازي تلك الجوائز التي حصل عليها أو هو في طريق الحصول عليها. يستعير المصطلحات ليزيّن لسانه وهو يتحدّث للصحفيين عن شرقٍ لم يعد عربيّاً، حسب رأيه، بل أضحى شرقاً أوسطيّاً.

ونوع آخر من المثقّفين انخرط بخطاب السّلطة وهي تغطّي جسدها بدشداشة الشعارات القوميّة في حين تمارس العشائريّة والقَبَليّة ببدائيّة لم يعهدها التّاريخ العربي. ويحاضر عن الحداثة والتنمية لجماهير مغيَّبة وراء حاكميّة مطلقة تبدأ بالسلطان ولا تنتهي بالشّرطي القابع في جمجمة كلّ مواطن ليحدّد له طريق الجنّة والنّار خارج الزّمان والواقع.

ونوع ثالث من المثقّفين، وهو الذي يحاول أن يحضر في الواقع معرفيّاً، مقتول أو منفيٌّ أو محاصر أو جائع... يعيش همَّه الوطنيَّ وهو يقلّب الزمان علّه يجد رفيقاً يتصدّى معه بالدّمع والدّم لمشروع الإبادة الصهيوني بأشكاله المتعدّدة وأدواته الخفيّة والعلنيّة.

* * *

في هذا الواقع الذي انقلب فيه العقل الجمعي، وتثبّطت فعاليات الفكر، وانخرطت فيه السّاحة العربيّة في منظومة العولمة الإمبرياليّة من خلال كيانات سياسيّة تابعة عجزت وستبقى عاجزة بورجوازيّتُها وبأشكالها المختلفة عن حلِّ المسألة الوطنيّة، وتطاحنت فيه القوى المعبِّرة عن هذا الواقع فيما بينها، وغدت إشكاليّة السّؤال الوطني التي كانت على طريق الحلّ منذ عقود حلماً يُحاسب عليه القانون السّائد، ودفع النفط كظاهرة اجتماعيّة عبر صدميّة (١٩٧٤، ١٩٨٠) الواقعَ العربي إلى حالة من الفراغ المجتمعي الذي دفع بدوره حالة الفصام المعيشة إلى مزيد من الامتداد... في هذا الواقع تقدَّم المشروع الصهيوني جغرافيّاً وسياسيّاً معبِّراً عن تقدّم منظومة العولمة الإمبرياليّة نحو مرحلة انحطاطها بسحق المراحل والدوائر القويّة في منظومة الأطراف. وهو ما عنى أنّ التأزّم في المراكز يُحلُّ دائماً على حساب الأطراف: فالبنية الأساسيّة للأمبرياليّة لا تسمح لبرجوازيّة بحلِّ أزماتها إلاّ على حساب أخرى (بتعبير العفيف الأخضر)، وهذا ما أدّى إلى اندفاع البنية البرجوازيّة الطفيليّة كحالة سياسيّة سلطويّة أو خارجها إلى تدمير كلّ البنى المجتمعيّة الاقتصاديّة والثقافيّة والأخلاقيّة، بدون إيجاد البدائل. فطحَنَ الهرمُ الطفيليّ، وهو الوريث الطبيعي لتراكمها الشرائحي مع بقايا الملكيّة العقاريّة والكومبرادور والسّماسرة، كلَّ أشكال التماسك الوطني العربي دافعاً القاع الجماهيري إلى الاغتراب الشمولي، وجلاء الردّ البربري في بعض الزوايا المتأزّمة بعيداً عن الحلّ الوطني الديمقراطي العروبي الشّامل.

* * *

كيف يمكننا الإقلاع عن كتابة بيان الهزيمة؟

بعد الاعتراف بهزيمتنا علينا أن نطرح السّؤال ـ المأزق التّاريخي في موقعه التشخيصي الدقيق الذي يعني اعتراف كافّة الأطراف الواحد منها بالآخر ونزع فتيل الإلغاء السّائد للطّرف الآخر. وقبل الانطلاق نحو التأسيس للمشروع النهضوي العربي يجب التأكيد على الحفر المعرفي الثقافي الذي يكشف عن إمكانيّات خلاّقة واستثنائيّة في الفكر العربي بعد إعادة فعالياته إلى سويّة نشاطها: فتتفعّل عبر السببيّة والتحليل والتركيب بدلاً من القدريّة والجبريّة... وعبر الاستنتاج والاستقراء بدلاً من الاستدلال... وعبر السيرورة بدلاً من الكينونة... والصيرورة بدلاً من الجوهر، وصولاً إلى الزمن المتحرّك بدلاً من الثابت أو الدائري الجاثم في منظوماتنا. عندها يتمّ تفعيل منظومة العقل، وتعطى للحوادث والنصوص تاريخيّة إنشائها وقوامها وحركتها.. وباعتراف شاملٍ بكلّ إحداثيّات إنتاج النصوص والقيم المادّيّة والرّوحيّة المجتمعيّة مع إعطاء الأبعاد الكاملة لسياقات إنتاجها التاريخيّة.

كلّ ذلك يتفاعل وبجدليّة متصاعدة مع طرح أسئلة المشروع الوطني العربي النهضوي، عبر الدولة الوطنيّة العربيّة الواحدة، وذلك من خلال خلق أداةٍ واحدة وعاملٍ ذاتيّ واحدٍ لعموم السّاحة العربيّة

يتأسّسُ بحركته على البنية القوميّة كهويّة مُنْجَزة تاريخيّاً وينطلق باتّجاه إنجاز الهويّة الوطنيّة العربيّة كمشروع سيروري للدولة الوطنيّة العربيّة.

ولا يمكن أن يكتمل الحلزون البنيوي لتلك السيرورة إلاّ عبر أربعة أسس محوريّة:

١ ـ **الأصالة**، بامتداد مقوّمات بنائها التّاريخيّة في العمق الزّمني الاجتماعي، بما يعنيه ذلك من تأسيس متميّزٍ معرفي في الذّاكرة الاجتماعيّة والمخيال الجمعي واللّغة العربيّة والسيكيولوجيا الاجتماعيّة، والبنائيّة الميثولوجيّة والتيولوجيّة من خلال الكشف المعرفي والقراءة التاريخيّة بما تعنيه من امتلاك تاريخيٍّ للذّات. وذلك يعني بالضّرورة كشف البُنى والتمثّلات الإيديوسياسيّة التي تشبّثت في بنائنا المعرفي كعنصر معرفي. وتلك القراءة النقديّة هي وحدها القادرة على كشف الغِنى الحضاري والأداء التّاريخي المتميّز لمنظومتنا المعرفيّة العربيّة في وحدة حضاريّة متميّزة ذات تنوّع متفرِّدٍ في إطار وحدتها التي تمتدّ جذورها لأكثر من خمسة آلاف عام في عمق التّاريخ. وذلك يعني الكشف عن الأسس المتينة التي ستستند إليها العناصر المعرفيّة التالية التي لا يمكن لمنظومة أمّةٍ ما من امتلاكها بدون وجود نقاط التأسيس. ونظراً لغنى منظومتنا على كافّة المستويات فهي الأقدر على الامتلاك التالي لعناصر الحداثة التالية؛ وكلّ ما نحتاجه لذلك تنشيط فعاليات الفكر، وإعادة العقل إلى توازنه، وقراءة البنية التّاريخيّة ضمن تاريخيّتها. وهنا يجدر بنا التأكيد على أنّ المواصفات البنائيّة للمنظومة المعرفيّة العربيّة، وبعد إزالة التثبيط والتغييب عنها، قادرة على خلق زمنها الاجتماعي المكثّف، الذي تستطيع من خلاله تجاوز الفارق الزمني الواسع الذي يفصلها عن الأمم المتقدّمة تقنيّاً، بفترةٍ قصيرة من خلال مشروعها القادم.

٢ ـ **الحداثة**، ولا أقصد بها العصرنة بفهمها الطفيلي السّائد، بل بفهمها الجدلي التطوّري بمعنى التفاعل مع المنجز التالي من قبل منظومتنا المعرفيّة، بحيث تستطيع ـ تأسيساً على نقاط التأصيل التي تحدّثنا عنها ـ استيعاب وصقل العناصر المادّيّة والرّوحيّة القابلة للامتلاك. وهذا لا يتمّ إن لم نجد نقاط الارتكاز الأساسيّة في البنية المعرفيّة، بحيث ترتبط بنى الحداثة الموجبة بارتكازات التأصيل وعناصر تأسيسها. ومن المعروف تاريخيّاً أنّ البنية المعرفيّة العربيّة لم تكن منغلقة على نفسها في يوم من الأيّام. وهي وإن كانت في معظم تاريخها تؤثّر في البنى المعرفيّة المحيطة ابتداءً من مراحل ما قبل التاريخ وحتّى مرحلة ما بعد التدوين، إلاّ أنّها لم تقف صمّاء صامتة بعلاقتها مع تلك البنى، فتأثّرت واستطاعت أن تمتلك وتعالج العناصر المعرفيّة الأخرى، امتلاكاً تاريخيّاً يقوم على النقد والتأصيل والتحديث.

٣ ـ **التكنولوجيا والمعرفة التكنولوجيّة**. وتقف الأخيرة في مقدّمة التحوّل الحداثي والتنموي، خصوصاً إذا أدركنا بأنّ التكنولوجيا قد تحوّلت في المرحلة الحاليّة من منظومة العولمة الإمبرياليّة إلى فائض سلعة نتيجة فوضى الإنتاج الإمبريالي وسيطرة المعلوماتيّة وإعادة ترتيب مواقع قوّة العمل في قانون الإنتاج وفضل القيمة. وأصبحت السّلعة التقنيّة الغازي الأهمّ، مع احتكار المراكز الإمبرياليّة لعناصر المعرفة التكنولوجيّة... ولهذا عجزت المشاريع التنمويّة القطريّة حتّى ولو حسُنت نيّات القائمين عليها تاريخيّاً، لأنّ امتلاك المعرفة التكنولوجيّة التالية هو أحد عناصر التأسيس الأوّليّة في استقلاليّة بنية الدولة الوطنيّة عن منظومة العولمة.

٤ ـ **الديمقراطيّة** بأشكالها ومفاهيمها التنمويّة المتعدّدة، التي تضمن حرّيّة الحركة للقاع الشعبي المنتج، واحتمال كلّ الآراء في سيرورة المشروع النهضوي العربي، ومشاركة الأيدي المنتجة في إدارة العمليّة التنمويّة، مع إعطاء صياغة مفتوحة نقديّة لعوامل الانطلاق باتّجاه تحقيق العامل الذّاتي الواحد للمشروع النهضوي، بعيداً عن النقل الميكانيكي السلفي لأشكال الديمقراطيّة بنماذجها اللّيبراليّة البرجوازيّة أو العمّاليّة التحريفيّة. وهذا مرتبط أصلاً بالقراءة النقديّة التشخيصيّة الدّقيقة للواقع العربي: بخصائص بنيّته الطبقيّة وموقعه العولمي، وتشكُّل طبقة عمّاليّة مشوّهة لأسباب عديدة، وتوزّع الفلاّحين بين الملكيّة العقاريّة والعمّال الزراعيين، والامتداد الواسع للشرائح البينيّة الاستهلاكيّة.

كلّ ذلك يحدّد حوامل اجتماعيّة معيّنة في التأسيس الديمقراطي تستند على القاع المنتج البعيد عن الهرميّة الطفيليّة والقادر على الصّراع التناحري مع المشروع الصهيوني كناتج بنيوي طبيعي لمنظومة العولمة. من هنا كان التأسيس الديمقراطي ملزماً باستناده على القوى النقيضة للمشروع الصهيوني، والقابلة لإنجاز مشروع فكّ الارتباط مع المركزيّة الإمبرياليّة، بحيث يبدو إنجاز جوانب المشروع النهضوي العربي الثلاثة (مشروع الدولة الوطنيّة العربيّة الواحدة، وقيادة الصراع التناحريّ مع العدوّ الصهيوني، وفكّ الارتباط مع مركزيّة العولمة وحلقاتها) مشروعاً واحداً بتأسيس ونصاعد واحد يستند على البنية الجماهيريّة المنتجة، التي تكمن مصلحتها الحقيقيّة في إعطاء ذلك المشروع أفقاً اشتراكيّاً. فالحال أنّ إنجاز هذا المشروع لا يتمّ عبر ردود الأفعال البربريّة، أو القطريّة ـ الإقليميّة، بل عبر التراكم النقدي البنّاء لقوى الديمقراطيّة العربيّة المؤسّسة على عامل ذاتي واحد لعموم السّاحة العربيّة قادر على إنجاز الردّ الديمقراطي الشعبي بسويّاته المتعدّدة...

حينها سنقلع عن كتابة بيان الهزيمة.

وسنستيقظ من غيبوبة التبعيّة.

سوريا، حمص

مقام فاس

محمد القيسي

ـ أ ـ

تلكَ فَاسُ القَديمةُ تَفتحُ أبوَابَها
وَتُسمِّي الحياةْ
قَطَراتِ نَدىً
لَيْلكاً بَعْثَرَ أَلْوانَهُ،
الضَوْءُ عُرْسُ نَعيمٍ عَلى الأَرضِ
وَالظلُّ أُنثى
تَرَقْرَقَ مَاءُ الهناءَةِ في حِجْرِهَا.
صَمتُها الكَنَسيُّ يَحُفُّ بنا
عَابرَيْنِ وَحيدَيْنِ في مَلكُوتٍ مِنَ الزنَقَاتِ.
وَهَا جَامِعُ القَروِيّينَ،
مَثوىً لأَندلُسِ الغَاربينَ،
جَلسْنَا إلى ظِلِّه،
غَارِقَيْنِ مِياهَ الكِتَابَةِ وَالزُخْرُفَاتْ
غَارِقَيْنِ بعيداً
إلى أَسْرِ هَذا الجَلالِ اليَتيمِ،
نُرمِّمُ أحزانَنَا

حَيثما التَفتَ القَلبُ، أَو
أَنّتِ الريحُ،
فَوقَ بِسَاطِ الجِهَاتْ.

هَلْ نُرَنِّمُ ضَوْءاً تَلاشَى
نُسَلْسِلُ أَوتَارَ حَدّ عَتمتِه؟
مَنْ سَيكهنُ أَينَ تَحطُّ القَبَائلُ ثانيةً،
وَإِلى أيِّ نَجدٍ نَقومُ،
نُكفكفُ يوماً غزيرَ الشبابيكِ،
يَوماً مِنَ المُوجِعَاتِ تفتَّحَ عنَّا؟

سَأُعطي لحُزنيَ عُمراً جَديداً
عَلى بَاب فَاس
وَشَمساً لبيتيَ البَعيدِ
وَأُعطي يَدي
لحَبيبي
ونَمشي.

يَمرُّ بنا إبنُ رُشْدٍ،
يَمرُّ ابنُ خلدونَ،
وَالشيخُ كانَ وحيداً يمرُّ[1]،
رَنينُ البَعيدِ بفضَّةِ أقداسِه،
وَنَشيجٌ عَلى حَافَّةِ السَّاحَةِ المغربيَّةِ كانَ،
وَكانَ ضَجيجٌ،
وَجَمهرةٌ،
وَجُموعٌ تمرُّ،
تَمرُّ السُلالاتُ عَبْرَ مَتاهِ الزَمانِ،
نَمُرُّ،
نَسيجٌ شَفيفٌ مِنَ الغَيمِ فَاسُ،
مَتاهٌ لعائلةِ الأوّلينَ،
مَتاهٌ لآخرِ أبنائِها

ألحجارةُ بنتُ البلاغةِ
تَمضي إلى أينَ هَذي الأزِقَّةُ!
وَالفتَحاتُ خُطىً تنتهي
ألمنازلُ قيلَ جُفُونٌ مُفَتَّحةٌ،
وَانْغلاقٌ عَلى الشَهواتِ.
أُحاولُ بَيْنا أُفكِّكُ لُغزِيَ لَمْسَ الأبدْ

فَاسُ ظِلُّ الإشَارةِ وَالمشْرَبيَّاتِ،
فَاسُ فَرَاشٌ يُلوِّنُهُ مَرَضي
وَبَقايا جَسَدْ.

يَفضَحُ الموتُ أوراقَنا
في خَريفِ الذُبولِ الطَويلِ، فَهلْ قُرْطُبَهْ
عَرَّجتْ مِنْ مَدافِنِها لِترى
دَمعَةَ السَالكينَ
إلى قَارَّةٍ يَجهلُونَ

(١) أعني محي الدين بن عربي
لحظةَ رحيله عن فاس
في الطريق إلى الشام
حيث ينام الآنْ.

فَلا يَهتدُونَ
إلى مَرْكَبَهْ!؟

- ب -

أُمُّ دِرْمَانَ قُربي سِوَارٌ مِنَ القُدْسِ،
إفريقيَا مِنْ مَرايَا
وَعَاج
تَثَنَّى عَلى سَاعِديها النَخيلُ
فَأَينعَ جُغرافيَا مِنْ نَشيدٍ
وَبُنٌّ مُصفّىً يَسيلُ عَلى الشَّفتَيْنِ
وَكَوَّرَ رُمَّانَتَيْنِ
وَهَلَّلْ

أيُّ مِسْكٍ يَضُوعُ
وَأيُّ هَوىً يا ضُلوعُ
وَصَنْدَلْ!

وَامُّ درمَانَ جَدْوَلْ
وَعَصافيرُ تَدرُجُ فوقَ أصَابعِ كَفَّيَّ
صَفْصَافَةٌ بأَريجٍ،
تَدَفَّقَ مِنْ شُومَرٍ
وَبَسَاتينِ لوزٍ
وَمُخمَلْ

وَامُّ درمَانَ قُرآنُ صَفوٍ مُرَتَّلْ
فُسْتُقٌ نَاعِمٌ
وَهِلالانِ مِنْ أبنوسٍ
وَمَوْجُ حَريرٍ
تَهَدَّلْ

حَولَ فَاسِ القَديمةِ، طَوَّقَ رُوحي
فَكيفَ أُلَمّ نُثَاري
وَأَحْتَملُ اليَاسَمينَ
وَأَرْحَلْ

دُونَ فَاسِ القَديمةِ،
يا جَامعَ القَروِيّينَ، المُريدونَ حَوْلَكَ،
ضَلَّتْ بهِمْ سُبُلُ العِشقِ،
ضَلَّتْ طَريقُ المُشَاةِ إلى البيتِ
قبلَ الضُحَى.

يَصْفِنُ النَاسُ فينا
وَيَصفنُ فينا الغِيابُ
وَهَذي القِبابُ

عَلامَاتُ مَنْ ذَهَبوا
يَصْفِنُ التعَبُ

آه تَزْحَمُني رَغْبَةٌ
أنْ أقومَ إلى رَكْعَتيْنِ
فَهلْ أتوضَّأُ بِشُعاعِ يَديْكِ؟
سَتَشْفَعُ لي
رِجْفَتَانِ تَحلاَّنِ فيَّ حُلولَ كَلامِكِ
يَشْفَعُ أَسلافُنا
لجنونٍ تأخرَ عِشْرينَ عَاماً
جُنونٍ مُغَنٍّ
تُطَوِّحُهُ نَكْهَةُ الشَايِ أخضرَ «بالزَّافِ»[2]
أخضرَ
نَدْيَانَ
مِثلَكَ
قَالَ:

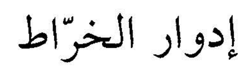
مَقَامي هُنا
وَأنا العَابرُ الأبديُّ المُقيمُ عَلى حَيْرَةٍ
أَتَساقى الهوَى وَحَبيبي
تُقَايَ ذُنوبي
وَبَيتي مَنْفَايَ
وَالريحُ كُوبي.

فاس ٢ نيسان ١٩٩٤

(٢) عاميّة مغربيّة وتعني كثير.

عن الغموض والوضوح

وجهة نظر في مشاكل «التّعبير الفنّي»



إدوار الخرّاط

يقول الجامع في سفر الأمثال: «للنّور منفعة خير من الظّلمة!». ومن البداهات أن «الوضوح» خير من «الغموض». فلماذا نجد في غموض الأعمال الفنيّة الجديدة متعةً وخيراً؟ وفيم هذه الموجة ـ بل هذا العباب المرتطم الأمواج ـ من التّعقيد، والاستعصاء على الفهم، والإشكال في المعنى، والاستغلاق على النّظر والتّفسير؟ ما الذي يلجئ الفنّانَ الحديثَ ـ في كلّ ميادين الإبداع الفنّي المعاصر ـ إلى هجر النّصاعة «التّقليديّة» وتعمية رونق عمله، وركوب الوعر فيه، وتجشيم القارئ ـ أو المتلقّي ـ كدَّ السّعي وراء «المعنى»؟ ألم نقرأ في تراثنا العربي، من أيّام الدّول الإسلامية العظمى، أنّ البلاغة هي أنْ يحيط «الاسمُ بمعناك، ويجلو عن مغزاك، وتخرجه من الشّركة، ولا تستعين عليه بطول الفكرة، ويكون... بريئاً من التّعقيد، غنياً عن التّأمّل» (جعفر بن يحيى)؟

كُتُبُ العرب القدامىٰ تفيض بمثل ذلك في إيثار وضوح الدّلالة، ودنوّ المأخذ، وطلاقة العبارة، ولطف المدخل، وأنس الكلام وسلاسة جريانه. والتّراث الأوروبي الكلاسيكي في عصر الازدهار الأثيني والامبراطورية الرومانية حتى ما بعد «النّهضة»، وعصر «الكشوف» حتّى أواخر القرن الثّامن عشر، ألا يمجّد الوضوح، والصّفاء، ونقاء اللّفظ؟ ألا ينكر رَيْب التّخليط، ويدين تعمية المعنى، ويشيد بإشراق الفهم؟

سحرتني ظاهرةُ «الغموض» في الفنّ، ووجدتُ فيها روحَ عصري وقسماتٍ من روحِ الإنسانِ نفسه، وصباباتٍ من الوجد الجماليّ!

ومع ذلك فإنّ الحقائق شيء عنيد. ومن الحقائق منذ بداية ما يصحّ أن نطلق عليه «العصر الحديث»، بل منذ القدم، أن الخبرة الفنيّة المعاصرة ـ في أوسع نطاق ـ خبرة تبدو، للوهلة الأولىٰ، شيئاً مستبهم الحدود، غامضاً، معمًّى على جمهور عريض من النّاس.

جمهور عريض من النّاس، صحيح!... ولكن هناك دائرة ـ تطّرد اتّساعاً ـ من الجمهور، تُقبل على هذا الفن الغامض، وتتذوّقه، وتتحمّس له، بل وتدعو إليه، ولا ترميه بتهمة «الغموض».

والقضيّة دائماً نسبيّة. الغموض والوضوح إذن أمران نسبيّان. الغامض عندك أراه واضحاً له دلالة؛ وما تراه أنت مشرقاً ناصعاً أجدُ لموقعه عندي رثاثةً وابتذالاً. وبذلك نعود إلى النّكتة القديمة: «لم لا تقول ما يُفهم؟».. «ولم لا تفهم ما يقال؟».

والمنوط في ذلك ـ في هذا الفهم ـ أنّ تلقّي الخبرة الفنيّة ليس عمليّة عفويّة، تلقائيّة، فطريّة. والمشاركة في هذه الخبرة ليست إدراكاً حسيّاً مباشراً ـ كما تدرك وقدة النّار أو جلجلة الرّعد ـ بل هي عمليّةٌ حضاريّة مركّبة، تقوم على إعداد ومرانة ولقانة. إنّ تلقّي الخبرة الفنيّة إذن نوع من التلقّن، وتدريب الوجدان، وتطويع الحواس على تقبّل قيم جماليّة معقّدة. وليس العمل السيمفوني ـ مثلاً ـ ضجيج أصوات وخبط آلات وصدمة للأسماع، بل بناء عليك أن تدرّب حسّك على أن يحدس أسراره إن لم يفهمها؛ عليك أنْ تروّض نفسك أن تتفتّح له ـ في نوع من المعاناة التي لابدّ أن تتأتّى عن كل ترويض ـ حتّى تصل إلى ذروةٍ أعلى من التذوّق والمعرفة. وهو فهم للمشكلة له وجاهتُه ومشروعيّته، وإنْ كان فهماً «إجرائيّاً» أي يدعو إلى القيام ببرنامج، والنّهوض بمنهاج، أو على الأقل يأخذ في اعتباره أن للمناهج والبرامج دورها في «تغيير» الأوضاع.

فإذا قطعنا هذه الخطوة القصيرة ـ على هذا النّحو ـ في تلمس المشكلة، فقد أصبح الفن نوعاً من اللقانة initiation الحضاريّة الحديثة، لا يحيط بأسراره إلا المريدون، ولا يحدس روعةَ بهائه إلا أصحابُ الحظوة. وما دام الغموض أمراً نسبياً فليس على المرء إلّا أن يصحّح النِّسَب، ويتّخذ موقفه «المناسب» في ميزانها؛ فإذا العمل الفنّي قد برئ من الغموض، وسطع في داخله النّور. كأنّها تجربة صوفيّة، أو أحد الطّقوس الدّينية. ويصبح من المتاح لك أن «تفهم ما يقال»، أيّاً كان ما يقال! ولم تعد هناك مشكلة.

إلّا مشكلة واحدة: وهي أنّ هذا الفهم يصطدم ببداهات كثيرة

درجنا عليها، ويؤلب عندنا على الفور حسّاً بالنّفور والكراهيّة ـ أو على العكس يدفعنا إلى نوع من النّفاق والادّعاء.

فلماذا تقتصر الخبرة الفنيّة على نفر من أصحاب اللّقَانَة؟ أهي صفوة ارستقراطيّة جديدة؟ ألا يهدف الفنّ إلى أوسع مشاركة بين النّاس؟ أليس يتخطّى حواجز العزلة والفرديّة لكي يصل إلى الأرض المشتركة في الوجدان الإنساني؟ ألا يخرج من الخاص لكي يبلغ العامّ؟ أليس الجمال، أو الخير، أو الحقيقة ـ أو ما شئت! ـ مقصده؟ فلِمَ نحجز هذه «القيم» على القلّة، وننكرها على الكثرة التي لن تُتاح لها دواعي التلقّن والدربة والتّطويع؟ في ذلك ما يرتطم بلا شكّ بحاسّتنا الدّيمقراطية، وينبو عن إيماننا بالعدالة وتكافؤ الفرص، ويجعل الخبرة الفنيّة ـ وهي حيويّة ـ وقفاً على صفوة من الخاصّة بينما هي حقّ الكافّة.

ومن ثمّ فالوضوح، وقرب المتناوَل، ويسر المأخذ، ودنو المتعة الفنيّة هي شروط الفنّ الصحيح. أمّا التّعقيد والغموض والكلفة والكدّ، فعيوب تُبطل العمل الفنّي وتسقطه.

وهكذا عدنا إلى نقطة البدء، لأن الحقائق شيء عنيد. وليس الغموض في التّعبير الفنّي نزوةً عابرة، بل ظاهرة لا غلاب لها، ترسّخ أسسَها باطّراد يوماً بعد يوم، وهو قسمة أساسيّة في الخبرة الفنيّة المعاصرة، بل في تراث فنّي عريق وعريض بدأنا نعرفه في فنون الحضارات القديمة ـ ما اصطلحنا على تسميته بـ «البدائية» منها ـ أو ما نعرفه من حضارات تاريخيّة قديمة.

فلماذا الغموض؟ وقبل ذلك: ما هو الغموض؟ وما قيمته؟

مثل هذه الأسئلة أساسية. وهي تسلمنا على الفور إلى رؤوس المشاكل الكبرى، رؤوس المشاكل في الفلسفة ـ سواء كانت أنطولوجيّة أو ابستمولوجيّة أو اسطيطيقيّة ـ وإلى رؤوس المشاكل في علم اللّغة، والنّقد الفنّي.

وليس في نيّتي ـ ولا في مقدرتي أولاً وقبل كلّ شيء ـ أن أسبر إجابات متعمّقة عن مثل هذه الأسئلة. قصاراي تأمّلاتٌ، وحومان حول رؤوس الموضوعات، واستثارة للتّساؤل من جديد. فليست الفلسفة ولا العلم ولا النّقد من شأني؛ إنّما هي أفكار رجل أنفق عمره يتقصّى وجه الفنّ، طُلَعَة لا تهدأ رغبته في المعرفة، وقد سحرته ظاهرةُ «الغموض» في الفن؛ وجدتُ فيها روحَ العصر الذي أعيش فيه، بل وجدت فيها قسماتٍ من روح الإنسان نفسه، بقدر ما بذلتُ لها دون ضن ودون أن أعبأ بالكدّ والكلفة؛ ووجدت فيها ـ وأعترف ـ خطفاتٍ من برق المعرفة، وصبابات من الوجد الجمالي. هذه إذن تأمّلات رجل لا يشتغل بالفلسفة ولا بالعلم، ولا بالنّقد، بل يعنيه ويؤرّقه وجهُ الفنّ وحده.

ومع ذلك فإن مسألة الغموض والوضوح ـ أوّلاً وقبل كلّ شيء ـ مسألة فلسفيّة. بل يذهب ميرلوبونتي إلى أن يعرّف الفلسفة، ككلّ، بأنّها «الصّراع بين التّعبير والمعبَّر عنه». هي العلاقة بين الفكر والكلمات. ومركز التّفكير ـ أو التّأمّل ـ الفلسفي عنده ينتقل لكي يحتلّ مكانَه في مشكلة اللّغة. وقد ظهر إذن نطاقٌ فلسفي كامل يُعرف باسم «ما وراء اللّغة» le métalangage. وفي العصر الحديث وحده، منذ هيجيل، حتّى المدرسة «البنيويّة» وعلى رأسها النّاقد الفرنسي ـ الذي مايزال يثير ضجيجاً كثيراً مبرّراً ـ رولان بارت، عبوراً بالمدارس الفلسفيّة المتعاقبة، وبظهور علم دلالات المعاني la sémantique قطع التّفكيرُ الفلسفي شوطاً بعيداً في محاولة استقصاء مشكلة التّعبير ـ التّعبير أوّلاً، في المطلق، بغضّ النّظر الآن عن التّعبير الفنّي!

هل نحاول أن نلمّ إلمامة خاطفة بالاتّجاهات الرئيسيّة في هذا البحث المضني الطّويل؟

أمّا عند هيجيل فإن الحركة التي تتّجه من السّلبيّ إلى الإيجابيّ ـ والإيجابيّ هو الحقيقة ـ إنّما تمرّ باللّغة. ولكن اللّغة نفسها، بصفتها تلك، ليست إلاّ «سلبيّة»؛ إنّها ترتبط ـ دون أن تختلط ـ بالفهم والعمل. ومن خواص الفهم والعمل ـ وهما من أسس القوة الإنسانيّة ـ أنّها تدمّر المادّة الخام في الكون، وتستخدمها، وتبيّنها، وتقتلها. ذلك أنّ «الحاجة» تستهلك ما تحتاج إليه ـ أي تلتهمه وتفنيه. ذلك هو الصّراع الهيجيلي المعروف، واللّغة ـ في الوعي، وفي الفهم ـ تولد من هذا الصّراع. إن الكلمات تحتوي ـ على الأقل «بالقوة» ـ إمكانيةَ القتل: قتل الشيء المعبَّر عنه، لأنّها تستهلكه. والكلمة تحلّ محلّ الشّيء، في غيابه، بنوع غريب من «الحضور ـ الغياب» معاً. وإنّما إيجابيّة اللّغة تتأتّى فقط عن «الكلام»: عن الكلّي الذي يشمل الشيءَ ونقيضه، عن الفهم الكامل: عن الخلق وإقامة الأفكار. ولكن الفكر لا يتوقّف عند هذا الحدّ؛ الفكر يتجاوز ما ثبت وتحدّد «بالكلام» ويعلو عليه ويستأنفه، في حركة ديالكتيكية لا تتوقّف ـ عبر الصّمت، عبر هذا اللّيل الحافل بالمعنى ـ؛ والفكر إذن يذهب إلى أبعد ممّا صاغته الكلمات، ويتحرّك الوعي ـ والكلام ـ بين اللاّوعي الجامد الثّابت، وما فوق الوعي المتمثّل في الفكرة.

ما أعمق دلالةَ قول الجرجاني: «ليس في الأرضِ بيتٌ من أبياتِ المعاني، لقديمٍ أو محدث، إلاّ ومعناه غامضٌ مستتر»!

للّغة عند هيجيل خاصيّة تتجاوز العقلانية؛ إنّ فيها خاصيّة سحريّة غير عقلانية: إنّها تقتل المادّة الخام، الشّيء الغفل، لأنّها تحتويه، وتحلّ محلّه في غيابه، وتستحضره في الوقت نفسه، ثم تذهب إلى أبعد منه ـ عبر لحظة الصّمت المليء بالمعنى ـ إلى إيجابية تضم نقيضين: نقيضي اللاّوعي والوعي، لكي تبلغ ما فوق الوعي: الفكر،

أو الحقيقة، لتستأنف حركة دياليكتيكية مستمرّة.

في هذه النّظريّة العميقة المغلقة ما يتعلّق على نحو حميم بخاصيّة اللّغة في الشّعر الحديث والأدب الطّليعي. ليس التّعبير الجمالي تركيباً استاتيكيّاً منسقاً ثابت الجمال، بل هو «عبور» من هوة ظلام المادّة الغفل ـ وتدمير لها، وهو في نفس الوقت استحضار ديناميكي لها، على مستوى أعلى دائم الحركة.

لعلّ في ذلك استبصاراً مّا يلقي بصيصَ ضوء على طبيعة التّعبير.

وجاء فردينان دي سوسور Saussure عالم اللّغة الشّهير ـ فأبقى على فكرة «السّلبية» من هيجل، ولكنّه رأى في اللّغة «علامات» ليس لها في ذاتها قيمة مطلقة، بل تقوم بينها علاقات. اللّغة عنده تدلّ على الأشياء ـ أو على أفكار عن هذه الأشياء، على الأصحّ ـ وليست اللّغة شيئاً بذاتها.

وممّا يراه هوسرل Husserl، في عمل فلسفي يدور بأكمله حول تأمّل كيفيّة مولد الدّلالة والمعنى، أن «المعنى» يولد على مستوى سابق هو «المستوى الإسنادي» (في المنطق) أي في مستوى يقع قبل العلاقة بين الموضوع والمحمول ـ في الظّلام الذي يسبق ارتفاع الوعي. المعنى عنده يسبق الحسّ والإدراك الحسّي اللذين يأتيان ليؤكّدا دلالة قد تشكّلت بالفعل.

مرّة أخرى، وبدون غلوّ في الاستنباط والتّخريج، ألا نجد في هذا النّظر إلى «المعنى» باعتبار مولده سابقاً على القضيّة المنطقيّة ـ باعتبار انبثاقه سابقاً على الإدراك الحسّي ومُؤْذِناً به ـ ما يشير إلى قسمات من التّعبير الفنّي الحديث... ذلك التّعبير الذي «يعلو» ـ كما قال هوسرل ـ على مستوى العلاقة المنطقيّة، ويتجاوز ـ أو يُؤْذِن ـ بإدراك حسّي يأتي لاحقاً له، مترتّباً عليه؟ فليست التّجارب الحسيّة شرطاً له، تملي عليه قواعدها وأحكامها، بل إنّ العلاقة ـ في السّياق الفنّي المعاصر ـ معكوسة: التّجربة الفنيّة تسبق المعطيات الحسّيّة المألوفة وتحكمها وتُؤْذِن بها.

أمّا عندي فأظنّ أنّ المعنى والتّجربة الحسيّة متّصلان ومنصهران ولا انفصالَ ممكناً بينهما.

أمّا عند قدامىٰ نقّادنا العرب فحسبي أن أقتطف بعض ما ورد عنهم لكي أوضح أنّ هناك، أساساً، مدرستين في النّظر العربي القديم إلى موضوع الوضوح والغموض.

المدرسة الأولى ترى في «نصاعة اللّفظ وصفائه» معياراً نهائياً.

أمّا المدرسة الثّانية فترىٰ أنّ «المعاني» هي الأوْلىٰ بالاعتبار.

في المدرسة الأولىٰ يرى أبو هلال العسكري، مثلاً، أنّ «من تمام آلات البلاغة.. العلم بفاخر الألفاظ وساقطها ومتخيّرها ورديئها» أو أن «البلاغة إنهاء المعنىٰ إلى القلب في صورة مقبولة ومعرض حسن». ويرى الأصبهاني أنّ «خير الكلام ما كان لفظه بكراً ومعناه فحلاً». ويرى الجاحظ أنّ البلاغة عند الكتّاب هي «أنّهم التمسوا من الألفاظ ما لم يكن وحشيّاً ولا ساقطاً ولا سوقيّاً».

ومن أقوالهم المأثورة في هذا السّياق: ليس الشّأن في المعاني، لأنّ المعاني يعرفها العجمي والعربي والقروي والبدوي، وإنّما هو في جودة اللّفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته والخلو من أود النّظم والتّأليف.

ومن المدرسة الثّانية يحيى بن حمزة اليمني الذي يرى في كتابه **الطّراز** أنّ «الحقيقة في وضع الألفاظ إنّما هو للدّلالة على المعاني الذّهنية دون الموجودات الخارجيّة»؛ أو أن «المقصود من البلاغة هو وصول الإنسان بعبارته إلى كنه ما في قلبه، مع الاحتراز عن الإيجاز المخلّ بالمعنىٰ ومن الإطالة المملّة للخواطر..»؛ وأنّ علم المعاني إنّما «يبحث عن الكيفيّات والخصوصيّات التي تُعتبر في المعاني أوّلاً بالذّات، وفي الألفاظ ثانياً وبالعَرَض.. فنبهوا على أنّ هذا العلم يتعلّق بالمعاني وكيفيّاتها لا بالألفاظ نفسها على ما سبق في بعض الأوهام!».

ويقول عبد القادر الجرجاني في الكتاب المنسوب إليه **نقد النّثر** عبارة ما أعمق دلالتها: «ليس في الأرض بيتٌ من أبيات المعاني لقديم أو محدَث إلاّ **ومعناه غامض مستتر**». كما يقول إنّ: «الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرّدة ولا من حيث هي كلم مفردة؛ إنّ الألفاظ تثبت لها الفضيلة، وخلافها، في ملاءمة معنىٰ اللّفظة لمعنىٰ التي تليها، أو ما أشبه ذلك ممّا لا **تعلّق له بصريح اللّفظ**».

وبذلك يقترب الجرجاني إلى ما أتصوّره أقرب إلى لبّ المسألة؛ فليس ثمّ تفارق بين عالمين منفصلين: عالم اللّفظ من ناحية وعالم المعنىٰ من ناحية أخرىٰ. وإنّ مناط الأمر كلّه في«ملاءمة» أحد هذين العالمين للعالم الآخر، بل في اندماجهما معاً.

أمّا عندي فإنّ اللّفظ ومعناه، الكلمة وشحنتها، اللُّغة ومضمونها، لا فصل بينهما... وأنّ أهون مسّ لأحدهما من شأنه، لا محالة، أن يعدّل وأن يغيّر الآخر، كما أسلفت.

ليس عندي فصلٌ حاسمٌ بين الدّالِّ والمدلول!

فليس هناك في تصوّري عالمٌ للمعاني، قائمٌ، محدَّدٌ، ماثلٌ بذاته، في منطقة مسدل عليها ستار «اللاّإفصاح». وليس هذا العالم ـ عندي ـ سابقاً، كاملاً في ذاته، على غرار المثل الأفلاطونيّة.

وليس هناك؛ بالمِثل، عالمُ الألفاظ الذي على الكاتب أن يبحث عنه لكي يلائم بينه وَبين هذا «المعنى» المثالي.

ليس عندي فصل حاسم بين «الدّال» و«المدلول»، بين العالمين: عالم المعاني وما يجري مجراها، وعالم الألفاظ وما هو بسبيلها.

إنّ اللّفظ يسهم إسهاماً جوهريّاً في إيجاد المعنى وتكوينه. والمعنى لا يوجد إلاّ بانصهاره في تلك الكلمة بالذّات. والصّياغة

بذاتها مقوّم أساسيّ من مقوّمات المعنى؛ ليستْ تابعة له ولا سابقة عليه، بل هي التي تشكّله ولا أولويّة لها عليه.

هنا تفاعل وثيق متّصل ولا انفصام بين أطرافه.

ومن ثمّ فلا يمكن أن يكون هناك «غموض» إلّا عندما يكون هناك «قصور» في الإلهام وفي الأداء معاً.

وعلى ذلك فليس «الوضوح» مطلباً في ذاته، كما أنّ الغموض ليس عائقاً بذاته.

الأغلبيّة السّاحقة من النّصوص التي تُنشر تحت اسم «قصيدة النّثر» أو الشّعر الحداثي أو الكتابة الحداثيّة، تنتمي للشّعر / الكتابة لا للطقوس الشّعريّة الاحتفاليّة ولا للإنشاء التّقليدي الرنّان!

فما الغموض؟ إنّ الفنّ بحث لا وصول، رغبةٌ لا انتهاء. الفنُّ باعث على القلق، لا على الرّاحة والاستنامة. ومع ذلك، ففي هذا البحث نفسه، في سياق الرّغبة والقلق، يوجد نوع من الوصول ومن البناء ـ كما هو ضروريّ.

إنّ الكلمات هي في الوقت نفسه علاقات وقوى وطاقات.

وهو ما «يتّضح» بجلاء في الكتابة الحداثيّة، وفي الشّعر الحداثي.

إنّ الشّعر الحداثي، على سبيل المثال، إنّما يتّجه الآن أساساً وجهةَ القارئ لا السّامع، وهو أمر مهم في سياق الحديث عن الشّعر العربي. فقد كان الشّعر العربي التّقليدي طقساً احتفاليّاً أو ربّما كان طقساً دراميّاً موجّهاً لسامع أو على الأصحّ إلى جمهور من السّامعين تهتزّ جوانحه طرباً عند سماعه ترنيم الشّاعر القوّال. أمّا الشّعر الحداثي فهو مُوجّه للمتلقّي القارئ الوحيد الذي تجمعه و «النّصّ / الكتابَة» علاقةٌ حميمة، وإنْ كان ذلك لا ينفي وجودَ الموسيقى لكنّها نوع خفيّ من الموسيقى هي موسيقى الشّعر المهموس (بتعبير بشر فارس ومحمّد مندور).

إنّ الشّاعر لا يكتب لقارئٍ متمثّل أمامه. ذلك أنّ القارئ موجود في حالة كمون في النّص؛ النصّ لا وجود له إلّا بقارئ، وليس ثمّ نصّ «نهائي» مغلق وثابت، بل يتغيّر «النّص» كلّ مرّة بتغيّر القارئ، بل بتغيُّر القراءة عند قارئ بعينه، في لحظاتِ تلقٍّ متباينة. . وهو أمر يأتي في غمار عملية الخلق نفسها، وهي عمليّة محكومة بظروف تطوّر ثقافي وفنّي واجتماعي. كلّ هذا يؤدّي إلى انقسام الشّعر العربي الآن قسمين:

قسم الكتابة، وقسم الدراما أو الاحتفال. وحتّى بعض الشّعراء الحداثيين لا يفلتون من أسر وجاذبيّة التّواصل المباشر مع جمهور عريض فيكتبون شعراً مُوَقّعاً خاصّاً لابتعاث النّشوة التّقليديّة التّراثيّة عند السّامعين.

ولا أستطيع أن أنفي هنا قدراً من التعمّد سواء كان معترفاً به أو غير معلن، وهناك بالفعل قدر من الانصياع العام لمتطلّبات السّوق «الثّقافيّة» عند بعض شعراء السّبعينات وعند بعض الآخرين. . . وهو أمر قد يكون مؤسفاً، إذ قد يساعد على التّرسّل أو الإسهاب. . . لكنّني أعتقد أنّ «النّص/الكتابة» هو الأعون على التّواصل والحميميّة والأقدر عليهما من قعقعة الإيقاعات السّماعية السّطحية.

وللكشف عن مفهوم مغاير للغموض وتصوّر آخر لمشكلة التلقّي في الأدب الحداثي، أجِد أنّ الغموض ليس ممّا يُعتذر عنه بل أتصوّره من صميم الخَلْق الحداثي.

الغموض بذاته نسبي ومتعدّد الطّبقات، فمعناه ليس مجرّد الاستعصاء على الفهم كما هو شائع بل لعلّه المغامرة في الميادين التي عُوِّد القارئ على ألّا يقترب منها كأنّها حَرَم محظور، كميادين التكشّف الحقيقي والسّؤال الحقيقي والاقتحام الحقيقي لجدّةِ الكون والوجود وأسرارهما.

وقد خاض في هذه المسألة قدماً، نقادُنا، فلعلّنا لا ننسى هنا كلمة أبي إسحٰق الصّابي: «أحسن الشّعر ما غَمضَ معناه فلم يعطِك إلّا بعد مماطلة»، أو نصَّ الصّوفيّة المأثور: «صدور الأحرار قبور الأسرار» وهو نصّ يقترن فيه الغموض اقتراناً مدهشاً بالحرية؛ وهناك أيضاً نصّ غاب عنّي الآن قائله، بمعنى «إذا قَرَع الكلامُ السّمعَ على جهة الإبهام فإنّ السّامع له يذهب في إبهامه كلّ مذهب»، وهو قولٌ يوحي ببذرةٍ جنينيّة لفكرة النّص المفتوح أو النّص المتعدّد التّأويلات.

وإزاء الانتقادات الحادّة التي تُوجَّه للكتابة الحداثيّة باعتبارها «غامضة»، لا أتردّد في القول بأن المستقبل هو للكتابة الحداثية، لأنّنا لو تتبّعنا كمَّ المنشور من الشّعر (من ناحية الكم فقط لا الكيف) لاكتشفنا أنّ الأغلبية السّاحقة من النّصوص التي تُنشر تحت اسم «قصيدة النّثر» أو الشّعر الحداثي أو الكتابة الحداثيّة تنتمي «للشّعر/الكتابة» لا للطّقوس الشّعرية الاحتفاليّة ولا للإنشاء التّقليدي الرّنّان، بكلّ قعقعته أو بكل قوالبه، ولوجدنا أنّ معظم هذه القصائد وهذه الكتابات نصوصٌ كُتبتْ لتُقرأ ولم تُقْرَض لتُسْمَع، ولم تكتب لكي تُقرأ على سبيل التّسلية أو تزجية الوقت أو انزلاق العين على سطح الكتابة دون أن تخسر شيئاً بمجرّد انزلاقها دون تعمّق في أغوار لا وجود لها.

ذلك دليل على تولُّد ظاهرةٍ اجتماعية جديدة. فهذا «الكمّ» له سوق، وإلّا لكانت الظّاهرة قد ضَمُرت، وهي لا تضمر بل تنمو وتكبر. هذا بالنّسبة للكَمّ فقط. . أمّا من النّاحية الفنيّة فإنّني أعتقد أنّ المستقبل سيكون بالطّبع للقارئ المبدع لا للمستمع الطّروب ولا للقارئ الذي يعزف عن سبر عمق النّص ولا يريد منه إلّا «وضوحاً» هو اسمٌ آخر للسّطحية.

القاهرة

أسئلة للعمرِ القادم

سعد كمّوني

كانت أسئلةُ النهرِ
تلاحقُ جدرانَ العتمةِ
بين الأعشابِ المَوْءودهْ
في لحم الغربةْ.
حيث الأفكار أصابعُ من نارٍ
لا تحرقُ إلّا مطرحَها.
أو حين تُصادِف ماءً
تتقدم كي تحملَهُ
صوبَ فضاءٍ ما كانَ بعينيْ أحدٍ
أو كـانَ ومـا عـاد بمسؤولٍ عـن ذكـرِ الغيْم!

صوب فضاءٍ
يتهاوى من عجزٍ
فوق رمادِ الماءِ
فلا يتركه للريحِ
ولا ينفخُ فيه من روحه.
جدرانُ العتمةِ بين الأعشاب
تتثابُ بين الأعشاب.
والأسئلةُ الكثّةُ
راح يلملمها النهرُ
ويحفظُها للعمرِ القادمْ.
تتدافعُ في أحرفها
أشياءُ يحركها الضوءُ
ويُلـزمهـا أن تهمـسَ فـي أذن الحلـم الأسرارْ
أسرارَ اليقظةِ في غمرة موتٍ داكنْ.
. . .

هذي أسئلةٌ حملتها الأعينُ
من قَبْلِ ضلوعِ الرمل بتشييد بلادي
مذ كانت جذراً يتأسّس في خاطر غيمهْ
حين اندلعت برقاً/ رعداً
وانتبذت غاباً شرقيّاً
كان تماسكَ دهراً ضد الدهرِ
وحتّى افترّت شفتا تلك الغيمةِ
عن لمعانٍ باهرْ
قال الغابُ: ابتسمتْ
فارتقصت في الليل الأغصانْ
حتّى الأنساغُ ارتقصت فرحاً أو طربا
وامتلأتْ عينُ الأرضِ من المشهدِ
فأهتزّت غضبا
وانتبه الغاب،
رماداً صار،
يتناثر من بين أصابع ريح عاتيةٍ
في وادٍ مهجورْ
وانتبه الغاب:
حين اللمْعة كانت،
ما كانت من بسمةْ!
بل من ثقب ـ أحدثه السرُّ
المتعاظمُ في رحم الغيمةْ ـ
راحت تنهال النارُ
وما كانت من قبلُ النار!
. . . واندفع السر عظيماً في الأعينِ
يأخذ شكل الأسئلة الصعبةْ
وتحمّلها النهرُ ظلوماً. . وجهولا
. .
كان الرمل ومازال يعبّر عن سخط الأرض ونقمتها،
يبتلع الشمسَ
وذاكرة الشمس
ولا يقبل أن ترسمَ أسئلةُ النهر بُراقاً
يصعد بالماء بعيدا؛
بل يعلن هذا الرملُ الناقمُ
أن الكون مشاجبُ للنّارِ
وأنَّ الماء عدوٌّ ماكرْ. .
انطلق النّهرُ إلى الصحراءِ،

فتبدَّدَ في لحم الغربةْ.
كانت جدرانُ العتمةِ محنةَ أسئلة النَّهرِ
قُبيـلَ النـار، وأثنـاء الـرمـل، وفـي الأعشاب
....
للعتمةِ جدرانٌ تفترس الأشياءْ
تسحق عظم النّار،
فتنفلت الألوان كأسمالٍ باليةٍ
أو جثثٍ مهترئةْ
وتظـلُّ النـارُ الـسـوداءُ مكـوّمـةً فـي الخطواتِ..
وتحرقْ!
....
للعتمة جدرانٌ تتحرّكُ حين البحرُ يشاء
وتُواقع أنثى الرّملِ
فتغمض عينيها...
بسرورٍ،...
ثم تبوح بما في الرحم الأسود
من نِفطٍ أسودْ
...
للعتمة جدرانٌ تفترس الأعشابَ
ولا تلمسُها،
بل تدفعُها كي تتجافى لغة اليخضور
عن الحاجات!
مزمنة حاجات العشبِ،
ومزمنة جدران العتمةْ.
والنهر تبدَّدَ في لحم الغربةْ
لكـنّ النهـرَ ـ ولا يقـدر ليـلٌ أن يبتلعَ الحلمَ
الضـوئـيَّ، وأن يمنـعَ كـلَّ النجمـاتِ دخولاً في الشمسِ
على مفترقِ الصّبح الآتي ـ
لكنّ النّهرَ ـ وهاتيك الأسئلةُ الكثّةُ
في شفةِ النارِ
وفي رحمِ الرملِ
وفي الأعشابْ ـ
راح يلملمُها النهرُ
ويحفظها للعمر القادم.
.....
الأعشابُ المَوْءودةُ مازالت
في خاطرها تلمعُ صرخاتُ النهرِ
وراء الجدرانْ
لا يمكـن أن يرجـع هـذا النهرُ (تقـول الأعشابُ)
ولا يمكن أن يتراجعْ.
ولذا؛
تتفقّد في الوأد نوافذَ
أسّسها الأجدادُ، فتلقاها
لا تجلب أيَّ هواء!
كانت أسئلة النهر غبارَ بيادرَ
يخترقُ الجدرانَ،
فيُحدِثُ في الغربةِ مشروعَ بلادْ.
كانت أسئلةُ النهر هواءً
يكشف ـ عن أمرٍ ما ـ أغطيةً
أحضرها البحرُ، وسمّرها
فوق الأعشاب الحيّةْ
وانكفأ البحرُ إلى عاداتهْ
النهر يلملم أنفاساً في الأرض
ويحفظُها للعمر القادم.
من يقنع هٰذي الأعشابَ بأنّ النهرَ
سيأتي في العمر القادمِ
خيّالاً فوق صواريخَ
توزّعُ في الكرةِ الأرضيّة زهرَ الليمونِ
وقدموسَ
ونخلاً
وسراجاً وهّاجاً؟
من يقنعُ هٰذي الأعشابَ المَوْءودة
أن النهرَ ـ وإنْ لملمَ أكثرَ أشيائهْ ـ
مازال عنيداً
ويسدّد ضدّ القحطِ
بـأن يتلـوَ آيـاتِ الأرزِ علـى رأس المسبّي،
يتلوَ تدمرَ
وحمورابي؟!؟
لكنَّ الأعشاب المَوْءودةَ ـ واأسفي ـ
لا تبصرُ في جدرانِ العتمةِ
نقشاً/ عصفوراً
عيناه على مطرٍ قادمْ!
البحر الكالحُ مازال يهدّدُ
بالأغطيةِ السوداءْ،
يعززُ عشباتٍ مارقةً تتنكّرُ للأعشاب.
البحرُ الكالحُ ينسى،
أوْ يتناسى،
أنّ المسبّي هنديٌّ أصلاً
ويحاول منذ مئاتٍ
أن يغسل ماءَهْ
من دَرَنِ المالْ،
لن يَقبلَ
أن تتنكّر ترغلةٌ للعصفورِ بداعٍ ما،
أو عصفور للعشّ
وعشٌّ للقشّ
وقشٌّ للعشب
وعشبٌ للعشبِ المَوْءودِ، وللفلاّح.
....
المسبّي هنديٌّ أصلاً
والماءُ حليف الماءْ
فليكنِ الماءُ لديَّ أصيلاً
وأنا أكفلُ عُشباً أخضرَ
يفتتـح الأرضَ، وينشُـر أسئلـةَ النّهـرِ الكبرى
وتذوبُ العتمةُ في الجدرانِ
وفي العشباتِ السوداءْ..
وأنا أكفل عشباً أخضرَ
يختتم الصحراء..

أيّار ١٩٩٤

شعرية الالتباس

مقاربة لأعمال إلياس خوري الروائية(*)

د. سامي سويدان

قد يكون من الضّروري عشية العام العشرين على بداية الحرب الأهلية اللبنانية، وفي ظلّ السّنة الرابعة على خمودها، التقدّمُ بتوضيح بسيط يدفع إليه ما يروَّج منذ سنوات من كلام يدين الحربَ والمتحاربين والسّلاحَ والمسلّحين، ويكاد لا يميّز بين مقاتل وآخر وموقع وآخر.. حتى وصل الأمر بالبعض إلى اعتبار الحرب في كل الأزمنة والأمكنة ضدّ الثّقافة والحضارة. هكذا يجري طمسُ الوقائع وتشويه الحقائق، وتنشط آلية الفكروية السّائدة لتعميم مقولاتها وترسيخ نظرتها إلى الحاضر والتّاريخ والمستقبل فيُساوَى بين الفاشيّ والدّيمقراطيّ، والطّائفيّ والعلمانيّ، والعميل والوطنيّ.. ويُغفل كونُ إنجازات الثّقافة والحضارة الإنسانية هي نتيجة نضالات مريرة للشّعوب وفئاتها المثقّفة والواعية ضد قوى الاضطهاد والقمع... نضالاتٍ كان لصيَغها العسكرية أو الحربية أبعدُ الأثر في بلوغ تطلّعات هذه الفئات وتلك الشّعوب نحو الحرية والعدل والتّقدّم.

لعل في اجتماعنا اليوم هنا مناسبةً لإزالة هذا **الالتباس** الذي تسعى قوى متعدّدة في السّلطة وممّن يدور في فلكها ـ عن وعي أو لاوعي ـ إلى تثبيته في ذهن الناس وفي التّاريخ لهذه الفترة العصيبة من حياتهم؛ علماً بأنّ التّاريخ في النّهاية هو ميدان من ميادين الصّراع الطّبقي، وتعبير عن توازن قوى أو نزاعها وتوافق مصالح أو تضاربها، تبرز فيه وجهةُ نظر الفئات المنتصرة والمسيطرة وتُهمَل وجهاتُ نظر الفئات المندحرة والمغلوبة. فإذا كنّا اليوم نلتقي هنا ونتداول في شؤون الثّقافة والفن والأدب فينبغي ألاّ يغيب عن بالنا أن ذلك ما كان ليتمّ لولا النّضال الوطنيّ والديمقراطيّ الحثيث المتعدّد الأشكال الذي خاضته وتمارسه قوى متعدّدة؛ وهو نضال تتصدّره اليوم المقاومةُ المسلّحة في الجنوب والبقاع الغربي للعدوّ الصّهيوني الذي يحتلّ بعض الأرض العربية ويسعى لاحتلال معظم العقل العربي والنّفسية العربية عبر فرضه القبولَ بكيانه العنصريّ وبالتّطبيع الثّقافي الذي تتوالى الدعواتُ إليه والخطواتُ نحوهُ، ـ ومن المؤسف أن يكون أمين معلوف وأدونيس ولطفي الخولي في عداد القائمين بها[1] ـ يسعفه في ذلك نظامٌ إمبرياليٌّ عالميٌّ متعاظمُ الاستشراس، وأنظمةٌ عربية متزايدة التبعيّة، وقوى سياسية محليّة داعمة أو متواطئة، ومجتمعاتٌ تعاني الحرب الأهلية أو مهدَّدة بها إلى جانب ما تعانيه من استنزاف وحصار وتخريب، وقياداتٌ (فلسطينية خاصة) مستسلمة ومتخلّية عن النضال والحقوق... هذه المقاومة المسلّحة للعدو الصهيوني هي استمرار وتصعيد لتاريخ طويل من الكفاح المسلَّح ضدّ هذا العدوّ، وهي معرّضة للتحدّي الذي واجهه هذا الكفاح وكان قصورُ القوى الممارسة له عن الارتفاع إلى مستواه والردّ عليه العاملَ الرئيسي في تدهورها وانهيارها... عنيتُ به البعدَ الديمقراطي. فعدا عن كون مجابهة العنصرية الصهيونية لا يمكن أن تتم استناداً إلى أيّ عنصرية أخرى (دينية أو قومية...) دون أن تقع في التّماثل وتفقدَ بالتالي جوهر تبريرها، فإن هذه المجابهة إن لم تلتحم بممارسة وإنجازات ديمقراطية فعلية من قبل القائمين بها تعرِّض هؤلاء للتحوّل إلى أعداء لشعوبهم وتترك الباب مفتوحاً أمام احتمالات تسلّطهم على هؤلاء وخيانة قضاياهم والإساءة إلى مصالحهم على نحو ما تقدّم منظّمة التحرير الفلسطينية اليوم ـ وليست وحدها في هذا المجال ـ صورة عن ذلك.

مجابهة العنصرية الصهيونية لا يمكن أن تتم استناداً إلى أيّ عنصرية أخرى (دينيّة أو قوميّة...)

هكذا يصبح النضال الديمقراطي بما يعنيه من إصرار على الحريات الاجتماعية (حرية الرأي والتعبير بالطبع، وإنما إيضاً حرية السلوك اليومي من ملبس ومأكل وعلاقات جنسية ونشاط ثقافي وفنّي ورياضي...) الوجهَ الآخر المكمِّل للنّضال الوطني (المسلّح). وربّما في هذا الإطار بالذات يجدر تقييمُ حذر البعض من المقاومة حين ترتبط بظلامية إرهابية، وتشكيك البعض الآخر بالديمقراطية حين ترتبط بتبعية ارتهانية. على أن اتحاد بُعْدَي النضال الوطني والديمقراطي قد يسمح بتخطي هذه التبعية وتلك الظلامية، وبانخراط أوسع الفئات الشعبية في عملية التحرير والتقدم. وإذا كنا نجتمع اليوم بفضل هذا النضال الوطني والديمقراطي، فمن حقّه علينا أن يأتي تداولُنا اليوم في الثّقافة والأدب ممارسةً تليق بالقيم والشّعارات التي يتضمّنها.

(*) من الكلمة التي ألقيت مختصرة في كلية الآداب ـ الجامعة اللبنانية (الفرع الأول: بيروت) في ١٣ نيسان ١٩٩٤ ضمن سلسلة الأيّام الثّقافية للعام الجامعي ١٩٩٣ ـ ١٩٩٤.

(١) راجع بيان أدونيس المنشور في العدد ٦/٧ من الآداب، وكذلك مقالة محمد سعيد مضية.

لعلّ في رأس شروط الوفاء بهذا الحق أن يكون تطلّبنا وتشدّدنا في النظر الجمالي إلى الإنتاج الإبداعي (الروائي) مماثلاً إن لم يكن متجاوزاً لتشدّد المناضلين الوطنيين في تأمين شروط النجاح لعملهم العسكري ضد العدوّ الصهيوني، وأن يكون الحوار الناضج والمنفتح ممارسة تُحتذى لديمقراطيّة حقّة يدّعيها كثيرون ولا تتحقّق إلاّ نادراً(. . .)

يجب أن يكون تشدّدنا في النّظر الجمالي إلى الإنتاج الإبداعي مماثلاً - إن لم يكن متجاوزاً - لتشدّد المناضلين الوطنيين في تأمين شروط نجاح عملهم العسكري ضد العدو الصهيوني.

---

* * *

كان قومٌ يقولون إنّ يسوع هو يوحنّا المعمدان، وآخرون يقولون إنه إيليا، وآخرون يؤكّدون أنّه إرْميا أو واحد من الأنبياء. ولمّا سأل يسوع تلاميذَه من يكون، أجابه سمعان بطرس «أنت المسيح ابنُ الله الحيّ». فباركه يسوع وقال له إنّ أبي الذي في السّموات هو الذي كشف لك هذا، «وأنا أقول لك أنت الصَّفاة وعلى هذه الصّفاة سأبني كنيستي، وأبوابُ الجحيم لن تقوى عليها. وسأعطيك مفاتيحَ ملكوت السّماوات؛ فكل ما ربطته على الأرض يكون مربوطاً في السّماوات، وكل ما حللته على الأرض يكون محلولاً في السّماوات» (**إنجيل متّى: ١٦**).

في المرّة الثالثة التي يظهر فيها يسوع لتلاميذه بعدما قام من بين الأموات يسأل بطرس: يا سمعان بنَ يُونا أتحبّني أكثر من هؤلاء؟ فيجيب: نعم يا ربّ أنت تعلم أنّي أحبّك. فيقول له يسوع: ارع خرافي. ويسأله ثانية وثالثة ويعقب في كليهما كما في الأولى، مكرّساً بذلك تمييزه له عن سواه من التّلاميذ بدور استثنائي في بناء ملكوته وصون رعيّته (**إنجيل يوحنّا: ٢١**).

قبل ذلك كان يسوع يأتي بالمعجزات ويرسل تلاميذه بالدعوة الدّينية الجديدة عندما بلغه خبرُ قطع هيرودُس لرأس يوحنّا المعمدان، فخرج إلى البريّة منفرداً. إلاّ أن جموعاً غفيرة لحقته فأشفق عليها وأبرأ مرضاها. ولمّا تأخّر الوقت بارك سمكتين وخمسة أرغفة فأشبع خمسة آلاف رجل عدا النّساء والصبيان، وملأت الفَضَلات اثنتي عشرة قُفّة. ثمّ طلب من تلاميذه أن يسبقوه بسفينتهم حتى يصرف الجموع. وبعدما فعل صلّى ومضى إلى تلاميذه ماشياً على البحر. فلمّا رأوه ظنّوه خيالاً (أو شبحاً) وخافوا فطمأنهم. لكن بطرس قال له: «يا ربّ إن كنت أنت هو فمرني أن آتي إليك على المياه». فقال: «هلمّ». ومشى بطرس على المياه، إلاّ أنّه لما رأى شدّة الريح خاف وبدأ يغرق فصرخ: يا ربّ نجّني. فأنقذه يسوع وقال له: «يا قليل الإيمان لماذا شككت؟» (**إنجيل متى: ١٤، ومرقس: ٦**) ومع ذلك لا يتردّد يسوع في جعله الصّخرة التي يبني عليها الأركانَ الصّلبة للكنيسة، وفي وهبِهِ سلطاناً إلهياً بين البشر.

فيما بعد يخبر يسوع تلاميذه أنّه سوف يُقتل في أورشليم. ويقومُ في اليوم الثالث، فيزجره بطرس قائلاً: حاشى لك يا ربّ لا يكون لك هذا. فيلتفت يسوع إليه ويقول: إذهب خلني يا شيطان فقد صرت لي شكّاً لأنك لا تفطَنُ لما لله ولكن لما للنّاس. (**إنجيل متّى: ١٦**). وفي العشاء السرّي الأخير يقول يسوع لتلاميذه: الليلة كلّكم تشُكّون فيَّ لأنّه مكتوب اضرب الراعي فتتبدّد خراف الرعية. فقال له بطرس: «لو شك فيك جميعهم لم أَشكَّ أنا» فقال له يسوع: الحقَّ أقُول لك إنّك في هذه الليلة قبل أن يصيح الدّيك تنكرني ثلاث مرّات. فردّ بطرس: لو أُلجئتُ أن أموت معك ما أنكرتك. (**إنجيل متّى: ٢٦**) ولا يلبث بطرس أن يحقّق نبوءة يسوع فيه.

* * *

ليست حكاية بطرس مع المسيح بمعزل عن تلك الروايات التي يؤلّفها إلياس خوري، أو تلك الحكايات التي ترويها شخصيّاتها المختلفة. وبالرغم من الصّلات المتفاوتة التي يمكن لحظها فيما بينها منذ عن **علاقات الدائرة** (١٩٧٥) حتى **مملكة الغرباء** (١٩٩٣) - منذ تلك الدوّامة التي يجد منصور نفسه فيها في ميتم الدّير الّذي يتعهّده في مطلع الرواية الأولى حتّى «ترتيلة الغريب» التي يتردّد لألاؤها بين الحب والقبور من ناحية وبين الخراب والحكاية من ناحية ثانية في الرواية ما قبل الأخيرة - فإنَّ هناك إشارات شديدة الإيحاء بتماثل قويّ بين النصّ الدينيّ والنصّ الروائيّ. وهذا ما نجده في قصّة الراهبة الإيطالية التي خرجت من السّفينة التي غرقت في البحر وجاءت تمشي فوق الماء إلى البرّ حيث أقامت وبَنَتْ مدرسةً وعلّمت الأولاد وحفظت القرآن وأعطت اسمها لمنطقة عين المريسة (**رحلة غاندي الصغير** ص ١٤٤ - ١٤٥). بل هناك إحالةٌ مباشرة على النّص الدّيني كما يدلّ وضعُ الراوي في **مملكة الغرباء** الذي يحكي محاولته اليتيمة والفاشلة في أن يصبح بطلاً حين خرج من مركب الصّيد في بحر عين المريسة ومشى على وجه الماء وراءه الجميع يمشي، أمّا هو فقد غرق؛ وخلافاً لبطرس الرّسول الّذي غرق لأنّه خاف فتنبّه إليه المسيح وأنقذه لم يجد الرّاوي أحداً لإنقاذه (ص ١٨ - ١٩). كما أن جزءاً من الحكايات المتشابكة التي تنتشر في النّصوص الروائية لإلياس خوري، خاصّة في ما قبل الأخير منها (**مملكة الغرباء**) يخصّ السيّدَ المسيح نفسه (وليس اسم الرواية، من ثمّ، ضعيفَ الإيحاء بالصّلة الوطيدة بهذا الجانب الدّيني ومتضمّناته الرمزيّة - راجع **مملكة الغرباء** ص ٣٨). فأمام نهر الأردن يلتقي الرّاوي بالمسيح واقفاً وسط المياه الضّحلة الموحلة للنّهر الذي حوّل الإسرائيليون مجاريه.

السيّد يقف وحده كغريب. وأنا أمامه. يومها سألوه كما سيسألونه كل يوم: «هل أنت إيليّا؟» وسيجيبهم كما أجابهم دائماً: «لا».

هذه المرّة سألوني أنا. لست أدري من أين جاؤوا، ولماذا. فجأة رأيتُهم أمامي، وسألوني: «هل أنت إيليّا؟»

قلت: لا.

قالوا: من؟

قلت: أنا.

قالوا: من؟

قلت: مجرّد من يكتب هذه الحكاية.

التفت المسيح، وكانت المياه تصل إلى ركبتيه، وهو يقف وكأنّه يستمع إلى أصوات غامضة لا نسمعها نحن.
التفتَ وسألني: أيّة حكاية؟
«حكايتك يا سيّدي»، قلت.
«ولكنّها مكتوبة»، قال.
«أكتبها لأنها مكتوبة»، قلت: «نحنُ نكتب المكتوب. لو لم يكن مكتوباً ما كتبنا».
وسأله رجل من هناك «هل أنت مسيّا»؟ «أنت ذلت»، أجابه. لم يقل إنه هو، تركهم يقولون؛ وأمّا هو فقال ما سبق أن قيل: هكذا يا سيّدي أكتب المكتوب، وإلاّ فماذا أكتب؟
كان الأفق رصاصياً، وكان هو وإيليّا بين النّار، وهذه المسافة الصّغيرة التي تفصل الأرض عن الأرض.
إميل لم يكن معي. (ص ٢٩ ـ ٣٠ راجع أيضاً ص ٥٧ . . .).

ومريم لم تكن معه (ص ٥) والأرجح أنّه لم يكن وحده (ص ٢٩). لكنّه وحده يشهد ويحكي ما رأى:

أنا الذي رأيت،
أشهد وأقول وأصرخ،
أنا الواقف على شاطئ البحر الميّت، حيث المرايا والوجوه النّحاسية
والأرض التي تنفصل عن الأرض. . . (ص ١٢٦).

وليس بالإمكان التحقق من صحّة الحكاية، وإن كان بالإمكان التّرجيح أن «الكاتب» يعرف أنّ إحدى وصايا يسوع هي: «لا تشهد بالزّور» (**إنجيل متّى**: ١٩) وأنّ الكمال لا يكون باتّباع الوصايا التي ذكرها يسوع بل بالتخلّي عن كلّ شيء واتّباعه هُوَ. . . على نحو ما أجاب أحدَ السّائلين الذي مضى حزيناً لأنّه كان ذا مال كثير، فقال يسوع لتلاميذه معقّباً: «الحقَّ أقول لكم إنّه يعسر على الغنيّ دخولُ ملكوت السّماوات، وأيضاً أقول لكم إنّه لأسهل أن يدخل الجمل في ثقْب الإبرة من أن يدخل غنيّ ملكوتَ السّماوات» (**إنجيل متّى**: ١٩). لكنّه بالتّأكيد يعرف أنّ يوسف، الذي تسلّم جسد يسوع المصلوب وكفّنه ووضعه في قبر منحوت في الصّخر، هو رجل غني من الرامة وتلميذ ليسوع (**إنجيل متّى**: ٢٧)، و«ترتيلة الغريب» المشار إليها آنفاً (**مملكة الغرباء** ص ١٢٥ ـ ١٢٦) تتناول هذه الواقعة الأخيرة.

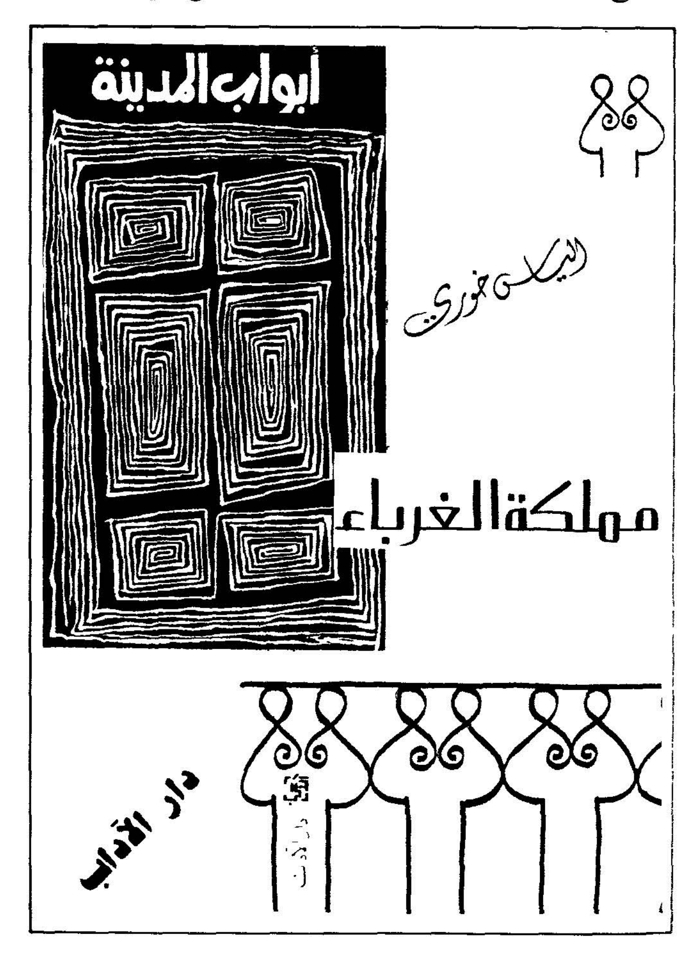
قد يكون في ذلك كلّه ما يدفع الباحث أو القارئ إلى رصد أوجه التّماثل والاختلاف بين النّص الدّيني والنّص الروائي، والمضيّ في ذلك إلى تقصّي علاقة هذا النّص الأخير بجملة من النّصوص الأخرى قد يكون النصُّ القرآني (**رحلة غاندي الصغير** ص ٢٠٧) والصحفُ اليوميّة (**رحلة غاندي الصغير** ص ١٤٨ ـ ١٥٠ و**مملكة الغرباء** ص ٦٤ و١٢١ ـ ١٢٢ . . .) وكتبٌ لمحمّد ملص (**مملكة الغرباء** ص ٣٢ ـ ٣٣) أو سلمان رشدي (**مملكة الغرباء** ص ٩٦ ـ ٩٨). . . بعضَها. بيد أن هذا التّداخل النّصيّ في دراسة العمل الروائي يفترض تدقيقاً شديداً ومعرفة واسعة، ويتطلّب مدى في المعالجة كبيراً يضيق به مجالُ هذه المناسبة، وهو رغم أهميّته لا يشكّل موضوع المقاربة الراهنة.

كما قد يجد الباحث أو القارئ جملة من المسائل لا تقل أهمية عن التّداخل النّصيّ جديرة بالمتابعة والاستجلاء، ربّما كانت العلاقة بين الشكّ واليقين، والأمانةِ في نقل الوقائع وتزويرها، والصّدق في رواية الأخبار والكذب. . . إلخ. أبرزَها، لكنّها ليست هي المقصودة تماماً في ما تقدّم من إشارات.

ولعلّني لا أخطئ حين أعتبر أن هذه المسائل ومثيلاتها تلتقي في محور شامل جامع يشكّل العامل المشترك الذي تنضوي جميعها فيه. وإذا كان هذا المحور ـ العامل يتراءى في النّص الدّيني أو النّصوص أو الرّوايات الأخرى التي يحيل عليها النّصُّ الرّوائي لإلياس خوري، فإنّه في هذا النّص الأخير يتحوّل إلى بُعْدٍ تكويني وتعبيري أساسي يصعب الادعاء بمعرفة النّص المذكور وبلوغ مقوّماته الشّعرية / الجمالية في حال إهماله أو تلافيه.. قصدت به: **وجهَ الالتباس** القائم في هذا النّص.

* * *

إذا كانت بعضُ أحداث الإنجيل(أفعالاً وأقوالاً) كتلك التي سبقت الإشارة إليها مدعاةَ تساؤل يطرح مسألةَ الالتباس المفترض بين شكّ بطرس وإيمانه، وبين دنيويّته الشّيطانيّة وحظوته الإلهية، وبين كذبه المحقّق والدّور الرعائي الذي ناطه المسيحُ به.. فإن روايات إلياس خوري لا تقتصر على هذا المظهر الأولي للالتباس. فهي لا تختصّ بشخصية واحدة، ولا تقوم على حكاية بعينها، ولا تقتصر على المعطيات الزمانيّة ـ المكانيّة للحكايات كما يظهر ذلك منذ الرواية الأولى



عن **علاقات الدائرة** ويتنامى ويتعاظم على امتداد الروايات اللاحقة باستثناءٍ نسبي في **الوجوه البيضاء** ـ حتّى يتجلّى في أوج نضجه وتكامله في **مملكة الغرباء**. وإذا كان لنا أن نتعرّف، باختصار، على بعض معالم هذا الالتباس فإنّنا نجدها في جملة من السّمات البنيوية المتفاوتة الحضور في أعمال خوري الروائية ولكنْ المكرّسةِ بشكل طاغ ومثير في ما قبل الأخيرة منها.

● لعلّ السّمة العامّة الأولى متمثّلةٌ في تلكِ البنية الدلالية الدّائريّة التي تبدو الأساس الثّابت والمستقرّ الذي تقوم عليه العوالمُ القصصية المختلفة، وتكاد أنْ تكون شبيهةً ببنية اللاّوعي الكامنة في خلفية جميع أعمال خوري الإبداعية. هذه البنية الدّائرية هي في **عن علاقات الدّائرة** عبارة عن دوائر مغلقة ومفضية إلى سواها في تكوينٍ أقرب ما يكون إلى اللّولبية المطّردة الاتّساع. فمن دائرة الميتم حيث يجتمع الأطفال في الدّائرة نقطةً خلف نقطة، وتدور الدّائرة بهم دوراناً لا بدء له ولا نهاية (ص ٣٣ ـ ٣٦)، يخرج منصور أو ترميه الدّائرةُ بعيداً بسبب حركتها (ص ٣٦) إلى دائرةٍ أوسَع هي بيروت التي يدخلها بطبقاتها وأبوابها فتحوط به الدّوائر المتعدّدة (ص ٦٤). فبيروت «مجموعات من المقابر» (ص ٨٨) ودائرة «تحيط بها الأبنية من جميع الجهات» (ص ٩٨)؛ هي دائرة سجن (ص ٩٧) ومستشفى (ص ٩٨) وساحات موت (ص ٩٢ ـ ٩٣). فيخرج من جديد إلى دائرة أوسع؛ إلى «الغابات» والسّلاح (ص ٩٩ ـ ١٠٠) أو الكفاح المسلّح (قارن ص ١٠٠ بصفحة ١٠). هذه البنية الدّائرية قائمة في **أبواب المدينة** حيث تقدّم في متاهات تشكّل ساحة الملك أو الموت مركزها. وهي تتطوّر من البساطة التي ميزتها في الرواية الأولى إلى التّعددية والتّركيب في **الوجوه البيضاء** و**غاندي الصّغير**، على غلبة للتّجاور في الأولى مقابل غلبة التّقاطع في الثّانية، قبل أن تبلغ الحدّ الأقصى من التّداخل والتّكثيف في **مملكة الغرباء** حيث تقوم البنية على حشد مجموعة من الدّوائر المتوازية التي تمضي جميعاً في حركتها اللولبية مشحونة بصورة متزايدة بالعناصر التي تزيدها وضوحاً وبلورة بالقدر الذي تشكّل فيه حشداً متعاظماً من العناصر التي تزيدها غموضاً وادْلهماماً.

هامشيّة الشّخصيات الروائية هي الموقع الأنسب لرؤية أفضل للعالم القصصي الأوسع

● السّمة الثّانية تتعيّن في الهامشيّة التي يمكن تحديد مواقع الشّخصيات بها. وهي هامشية تجعل هذه الشّخصيات في وضع يتميّز بالحركيّة العالية وعرضة للنّبذ والإقصاء، وبالتّالي للولوج في دوائر أخرى من دوائر الحكايات أو في دوامة الموت الهادر في أثنائها. فمن اللّقيط واليتامى الذين تطحنهم آلةُ الاستغلال والقمع في **عن علاقات الدّائرة** إلى الرّجل الغريب الضّائع والنّساء المنذورات في **أبواب المدينة**؛ إلى البسطاء والسّذج والمشعوذين والمنحرفين والمضطهدين من فقراء وخدم وصغار موظّفين ومقاتلين ولصوص وقتلة في **الوجوه البيضاء**؛ إلى أصحاب المهن الوضيعة النّازحين من المناطق والأرياف مثل ماسح الأحذية والمومس وقبضايات الملاهي والمرضى نفسياً والمتخلّفين عقلياً والخادمة المتحرّرة من العائلة القيصريّة الرّوسية في رحلة **غاندي الصّغير**؛ إلى «الشّركسيّة» ـ الأذربيجانية التي تباع في بيروت، والطّبيب اليوناني الذي يعمل في مستوصف مخيّم فلسطيني محاصر، واليهودي البولوني الذي يترك «إسرائيل» ليعيش في أميركا واليهودي اللبناني الذي يترك بيروت ليموت في فلسطين المحتلّة، والمسيح الغريب والرّاهب الهارب من الدّير في القدس ليترأس عصابة مسلّحة في الجليل في **مملكة الغرباء**... تبدو هذه الشّخصيات في هامشيّتها أو مواقعها الطّرفية متمتّعةً بميزة الابتعاد عن المركز وإتاحة الفرصة لرؤيةٍ لدائرة العالم القصصي متميّزة ـ كأن الهامش هو الموقع الأنسب والأكثر حظوةً لرؤية أفضل للمتن الدّائري المطروق ـ. كأنّ الشّخصيات بوضعها المذكور مزدوجةُ العلاقات أو متعدّدتها بقدر ما يرتبط مركزها الطّرفي الخاص بجملة من الصّلات مع أطراف أخرى ومع مركز الدّائرة التي تنتمي إليها والدّائرة أو الدّوائر المحاذية لها أو المتقاطعة معها، كما يمكن لعلاقات المومس (أليس) في **مملكة الغرباء** بالزبائن من ضبّاط وسياسيين وغيرهم وبالقبضايات والمومسات ومتعهّدي البغاء وأصحاب الملاهي والفنادق والكتّاب ورجال الدّين والعائلة... أن تعطي صورة أوليّة عن ذلك التّشابك والتّعقيد بما يتضمّنه من غنى وتنوير ومن اضطراب واختلال في آن معاً.

● السّمة الثّالثة قائمة في تلك الخصوصية الغالبة على رؤية الرّاوي أو على بؤرة المنظور التي يعتمدها في سرد عالمه القصصي، وهي خصوصية يطغى عليها الارتجاجُ والقلق. كأنّ متابعة الدّائرة في مواقعها الطّرفية الزّخمةِ الاندفاع والحركةِ لا تتمّ بدورها من موضع ثابت أو مستقرّ، فتأتي في انتقالاتها وتحوّلاتها لتستجيب لأوضاع المواقع المذكورة ولتفارقها في الوقت نفسه. ففي حين تبدو حركة السّرد في إيقاع مماثل لحركة بعض الأحداث والتّطوّرات على مدى من التّلاؤم والتّجانس، سرعان ما ينكسر هذا التّلاؤم وتمضي حركة السّرد لتعانق حركة أحداث وتطوّرات أخرى ولتخطو على إيقاع مشترك في فضاء عالم قصصي مختلف. على هذا النّحو لا يعود الخطاب (السّردي) مرتهناً للحكاية بقدر ما تصبح الحكاية محكومة به، لتكون الأولوية معطاة للخطاب السّردي أي لكيفية الهواية وبالتّالي للمستوى المحدّد لجمالية النّص الرّوائي أو شعريّته على الخبر القصصي أي على ما يروى أو حكايته.

في هذه الوجهة الغالبة على أعمال إلياس خوري الرّوائية يتمّ اللّجوء إلى جملة من العناصر التي تجعل عمليّة الانتقال والتّغيير مقبولة، وأحياناً متوقّعة، وتسهل بالتّالي للخطاب السّردي المجال كي يحقّق فعاليّته الشّعرية المتميّزة. لعلّ أهم هذه العناصر ذلك المزج الهائل بين

«الواقع» و«الخيال»، و«الحقيقة» و«الوهم»، و«الصّدق» و«الكذب»، و«والشك» و«اليقين»، و«التحقيق» و«التلفيق»... إلخ، كما هو الحال في **مملكة الغرباء** بالنّسبة للرّاوي ومريم (راجع الصّفحات ١٩ و٦٤ ـ ٦٦ و١١٧) أو لإميل أزاييف وجرجي الرّاهب (راجع ص ٧٦ و١١٩). وعدم الاقتصار على لعبة التّقديم والتّأخير والعودات الدّورية بالنّسبة للحكاية الواحدة، بل القيام إضافةً إلى ذلك بخلط الحكايات المتعدِّدة والمنتظمة على هذا النّحو، ييسّر ذلك الاعتماد البارز على التّداعي الذي يوفّر شرطَ اشتغاله غالباً عاملٌ مشترك معنوي أو لفظي بين حكاية وأخرى، كما يؤلّف في **مملكة الغرباء** «البحرُ الميّت» صلةً بين مريم

لا يعود الخطاب السردي عند الياس خوري مرتهناً للحكاية، بقدر ما تصبح الحكاية محكومةً بالخطاب!

والمسيح (ص ٣٧ ـ ٣٨) والغرقُ صلةً بين الرّاوي وبطرس الرّسول (ص ١٨ ـ ١٩) والتّصديق صلة بين بطولة الرّاوي وحكاية مريم مع الجندي الأسمر الطّويل (ص ١٩)؛ وكما يمكّن في الرّواية نفسها للغريب ـ المسيح ـ أن يكون محوراً جامعاً لحكايات أولئك الغرباء بدءاً من «الشّركسية البيضاء» (ص ٣٨) وصولاً إلى فيصل ونبيلة وجرجي وسلمان رشدي والرّاوي نفسه الذين تضمّهم هذه الرواية ـ المملكة ـ مملكة الغرباء (ص ٣٨). على أن هذا التّداعي يلتحم بما يمكن اعتباره عنصراً مكمّلاً له يشكّل وجهه الآخر ويؤدّي دور الموجّه في عمليّة السّرد، فيضبط بذلك سيلانَ التّداعي الظّاهر ضمن نظام خفي قد يكون هاجس الكتابة والقضايا التي تطرحها أهمَ عامل محدّد فيه ومؤشّر عليه... كما يمكن للعودة إلى أسئلة الكتابة التي تطرح في **مملكة الغرباء** منذ الفصل الأوّل (ص١٢ـ١٤...)ـوهي التي تفتتح جميع الفصول اللاحقة (ص ٢١ و٣٧ و٦٣ و١٠٩)ـأن تجلوَ ذلك، وأن تضيء مسيرة السّرد في خضم بلبلة الأخبار ومتاهات الحكايات.

● السمة الرابعة خاصّةٌ بالصّوتِ الرّاوي تحديداً، وهو صوت يتميّز بالالتباس إجمالاً، نظراً للتّداخل الذي يعرفه بين المفرد والمتعدّد، والدّاخل والخارج، والمتماثل والمغاير بالنّسبة للعالم القصصي، فيضيف إلى ارتجاج الرؤية الآنف الذّكر ضبابية الرائي أو الرّاوي. فهذا الصّوت يتقدّم في **عن علاقات الدّائرة** صوتيْن: أحدهما الشّخصيّةُ الرئيسة (منصور) التي تروي حكايتها في دوائر الميتم والمدينة... والآخر الرّاوي المُغفَل الذي يتابع أوضاع هذه الشّخصية في الدّوائر المذكورة. لكن الخطاب السّردي لا يحتفظ بمسافة واضحة بين الصّوتين؛ فهما إذ يبدآن على تمايز واضح نسبيّاً بين محدَّدٍ ومُغْفَل، ومتماثل مع العالم القصصي ومغاير له، لا يلبثان أن يتقاطعا ويتداخلا حتى تختلط بذلك أوضاعُ صاحبيهما فيصعب التّميز بينهما... ولاسيّما في تلك المقاطع التي يأتي التعبير فيها في لغة «شعريّة» تجمع الرّمز إلى الهوام (ص ٤٨ ـ ٣٩ و٤٨ ـ ٤٩)، وفي تلك المواضع التي تبدو الكتابةُ وعلاقةُ القصص بالشخصيّات من التّجارب والمسائل المتناولة (ص ٨٧ و٩٤ ـ ٩٥ و٩٨) وحيث تغيب أيُّ علامة فارقة أو أي عنصر حاسم في تأكيد هوية شخصية المتكلّم (ص ٨٧ و ٩٥ ـ ٩٦). وإذ تتماهى إحدى الشخصيتين بالأخرى (ص ٩٧ ـ ٩٨) فإن الالتباس النّاشئ عن ذلك يدفع لإعادة النّظر في كلّ ما قيل أو كتب وقرئ حتّى حينه (حتّى نهاية الرّواية).

معظم هذه العناصر قائمة على تمايز في **أبواب المدينة**. وإذا كان الصوت الرّاوي الأوّلُ في **الوجوه البيضاء** يعلن في فصلها الأخير:

> أنا فعلاً، أشعر بحيرة كبيرة. مؤلّف هذه القصّة يشعّر بالضّياع ولا يعرف؛ إنّه لا يعرف شيئاً بينما في العادة يعرف المؤلّف جميع تفاصيل القصّة، وخاصّةً خاتمتها، ويقدّمها بالتّدريج وببطء، والقارئ يستنتج.
>
> أمّا في هذه القصّة، فالمؤلّف لا يعرف، ولا يعرف كيف يقدّم الأشياء بالتدريج وببطء، من أجل إقناع القارئ وتسليته. وحين يكون المؤلّف ضائعاً بهذه الطّريقة، فإن المشكلة تزداد تعقيداً. فهل يمكن أن يكون علي كلاكش هو القاتل، أو فاطمة فخرو، أو سمير عمرو، أو فهد بدر الدّين، أو زين علول، أو أبو سعيد، أو نديم النجّار، أو إلياس خوري، أو إلى آخره... (ص ٢٤٤).



. . . فإنّه بذلك يقيم في صلب الرّواية التي يتعدّد رواتُها الثّانويون (داخل العالم القصصي) وتتعدّد حكاياتُها ومعها وجهاتُ نظر وبؤراتُ رؤيتها وتتقاطع وتتطابق وتتداخل وتتغاير، إضاءَةً جديدة تزيدها التباساً وتدفع للتمعّن فيها من جديد.

في الفصل الأوّل الأقرب إلى المقدّمة من رحلة **غاندي الصّغير**، ومنذ الأسطر الأولى يعلن الرّاوي الأوّل:

> لا أعرف من يحكي ومن يسمع. أنا الذي يحكي. أنا الذي حكى طول الوقت. لكنّي غير متأكّد، هل هو صوتي أم هي الصّورة؟ لماذا الصّور هكذا؟ أرى صورهم وهم يتلاشون كالماء. الماء لا يتلاشى، الماء يأخذك ويمضي. وهم في الماء. أروي الحكاية والحكاية لم تنته. الحكاية هي مجرّد أسماء. عندما عرفت أسماءهم عرفت الحكاية (ص ٧). . .

لينطلق من ثمّ ممّا ترويه «أليس» له وممّا يعلنه بصدد ذلك عن الحكايات وثقوبها والرّواية والمعرفة والموت في مقطع يتكرّر على حاله تقريباً، في ما يشبه اللاّزمة التي تفتتح مطلعَ كل من الفصول الخمسة اللاّحقة قبل أن يأتي الفصلُ السّابع في صفحتين ليعلن ما يشبه خاتمة الرّواية. بيد أن أليس، المرجع الأساسي للرّاوي في حكاية غاندي الصّغير، كانت تكذب:

> «أليس» لم تكن تفكّر بشيء، فهي تكذب. قلت لها إنّها تكذب، لا لم أقل لها. عندما قالت لي: «إنّني كلّني كذب» خطرتُ في بالي فكرة أنّها تكذب عليّ، وتأكّدت أنّها تكذب، عندما عرفتُ أنّ حكاية الزّعيم الأوحد يعرفها كلُّ النّاس، وينسبونها إلى أكثر من امرأة (ص ٢٠٠).

«لم تخدعني أليس، كذبت عليّ كثيراً، كانت تعرف أنّني أريد حكايات كي أستمع إلى حكايات. أسمعتني ما أريد. . .» (ص ٢٠٥). وهو في بحثه عنها في مأوى العجزة في الأشرفية ينتهي إلى مقبرة مارمتر.

> على قبرٍ شبه متهدّم، بلاطُهُ الأبيضُ تحوّل إلى لون أغبر، رأيتُ صورة «أليس». اقتربتُ فقرأتُ اسماً آخر. لكنّ الصّورة المحفورة على الرّخام شبه الأبيض، تشبه صورة «أليس» صبيّة. هكذا كنتُ أتخيّل أليس في صباها: بوجه ممتلئ، وشفتين سميكتين، وأنف صغير مرتفع، وعينين كبيرتين. اقتربتُ من «أليس»، أو من هذه التي اعتقدت أنّها «أليس»، فقرأت اسمي وقرأت اسمَ أمّي وقرأت اسم جدّي. كانوا كلّهم هنا، لم أر وجهاً إلّا وسبق لي أن رأيته؛ كأنّه منامٌ طويل لا أقدر أن أستفيق منه (ص ٢٠٣).

. . . لتصبح تجربة الكتابة جزءاً من التّجارب الأُخرى للشّخصيات: تقيم مثلها في تضاعيف الرّواية وتعرف الصّيغ السّردية المتنوّعة التي يتّصف بها التّعبير عن تلك التّجارب.

هذا ما يتكرّسُ بشكل أكثر حدّة في **مملكة الغرباء** حيث لا تتقدّم شخصيّةُ الرّاوي في تجربته الكتابية وحسب، بل تندرج أيضاً في السّياق القصصي كشخصية مماثلة لبقية الشّخصيات في خوضها لتجارب الحب والإيمان والبطولة. . وتعاملها مع الأسطوري والواقعي، والوهمي

هواجس الكتابة تتغلّب على كتابة الهواجس، ويتغلّب فعلُ السّرد على حكاية الأفعال!

والحقيقي. . لتصبح جزءاً لا يتجزّأ من مكوّنات العالم القصصي للرّواية؛ بل لتضحّي بينها الجزء الحاكم فيها، وليعلَن في ذلك غلبةُ هواجس الكتابة على كتابة الهواجس، وفعلُ السّرد على حكاية الأفعال. لذلك تبرز وتثار منذ الفصل الأوّل التّساؤلات الخاصّة بالكتابة القصصيّة:

> عمّ أكتب؟
> حكايتان، لا، ثلاث حكايات. لست أدري كم عددها، ولا أعرف لماذا تترابط حين أرويها. عندما نكتب فنحن نمتلك أن نقول ما نشاء، كلّا، نمتلك أن نقول ما يقال، نشاء ما نقول، لا العكس.
> ولكن لماذا؟. . . (ص ١٢)
> لماذا أروي؟. . . (ص ١٣).

وهل «الخلل الأساسي» هو، كما يقول الرّاوي، في حَنْي الأبطال رؤوسَهم عندما تُروى حكاياتهم (ص ١٤)، أم في عدم موته هو كما يقول عن نفسه وحكايته (ص ١٩)؟ وهل يقتصر الفارق بينهما على تصديق الأبطال لما يُروى عنهم وعدم تصديق الرّاوي لما يرويه أو صدقه في ما يرويه (ص ١٩)؟

ثمّ تأتي الفصُول اللاحقة جميعاً بمطلع افتتاحي يطرح سؤال الكتابة كلازمة وعلامة على الهاجس العام الذي يحكمها كلّها (ص ٢١ و٣٧ و٦٣ و١٠٩): هذا الهاجس الذي يحمله الرّاوي إلى علاقاته الغرامية (ص ٩ ـ ١٤. . .) وتصوّراته الأسطورية (ص ٢٩ ـ ٣٠) ومعارفه من المثقّفين (ص ٣٠ و ٣٢ و ٣٤. . .) حتّى الفصل الأخير الذي يطرح علاقة الحكاية بالحقيقة:

> الحكاية هي المسألة.
> والحكاية هي أنّنا نبحث عن حكايتنا، وندّعي أنّنا نبحث عن الحقيقة.
> نجد الحقيقة فنضيّع الحكاية، ونبدأ من جديد (ص ١١٢). .

وبالتّالي بما سبقت روايته من قبل:

> ماذا أحكي؟
> الحقيقة لا أعرف كيف. لكنّنا لم نذهب إلى مطعم «لوكولوس». . . (ص ١١٧). . . تختلط الأمور في رأسي، فأتذكّر الأشياء التي لم تكن، وكأنّها كانت.
> لكن نبيلة كانت.
> وعلي أبو طوق.
> وفيصل أحمد سالم.
> والشركسيّة البيضاء.
> أمّا جرجي الرّاهب فهو حكاية.

مع جرجي الرّاهب تبرز المشكلة.

حكايته كما رويتها لمريم ناقصة. إنّها مجموعة افتراضات، ولا يقين في أيّ منها. ماذا علينا أن نفعل حين نواجه بمثل هذه الوضعيّة؟ هل ننسى القصّة، أم نحاول أن نرويها بأكثر الأشكال احتماليّة (ص ١١٨).

وحيرةُ الرّاوي المطروحة إزاء حكاية خطف جرجي الرّاهب ليهودي ليلة الجمعة العظيمة في الأربعينيّات، وهو أمر مستحيل في القدس آنذاك:

غير أن قصّته بقيت في الذّاكرة الشّعبية بسبب هذا الافتراض. أي أنّ حياة قصّة الرّاهب اللبناني مرتبطة بحدث لم يقم به. إنّه مدين بحياته الحكائية للخيال الشّعبي. ولذلك فإن حذف هذه الحادثة من القصّة من أجل أن لا يتّهمني السّيد أميل آزاييف باللاّسامية، سوف يبدو غير عادل بالنّسبة للحكاية، بينما هو سبب ضروري من أجل الحقيقة. هل أحذفُ سببَ بقاء الحكاية؟ أم أحذف الحقيقة؟ أم أحذف الحكاية بأسرها، وأتخلّى عن محاولة كتابتها؟ أم أكتبها ناقصة؟

ماذا إذن؟

لست أدري... (ص ١١٩ ـ ١٢٠)

وحيرته إزاء مريم:

هل هي مريم، الجالسة على أطراف غور الأردن، تنتظر الغريب الذي يقتله الغريب؟ أم هي الحكاية؟ (ص ١٢٦).

وهكذا تُظْهر تجربة الكتابة الدّائرة التي تنتظم على مدارها جملة الدّوائر الأخرى والحكايات التي يتضمّنها العمل الروائي، والتي باكتمال تشكّلها على النّحو المذكور... النّضجَ الذي بلغته المسيرة الرّوائية لإلياس خوري بقدر ما تبين عن تلاؤم البنية الدّلاليّة للحكايات مع البنية الخطابيّة للسّرد.

* * *

تشكّل تجربةُ الكتابة المطروحة على هذا النّحو من التّعبير السّردي إعادة نظر لا تتوقّف بما يجري من إخبار قصصي... كأنّها نوع من التّعبير الذي يقرّب القارئ من التأليف، نوعٌ من تهديم للوهم الذي يجهد النّص الرّوائي في تشييده، نوعٌ من التحذير من التورّط الذي لا يكفّ هذا النّص عن نصب حبائله. إنّها نوع من التّداخل المستمر والمقابلة الدّائمة بين العالم القصصي الدّاخلي من جهة القَبْل التّكوينيّ حيث يشكّل الأخير مجمعَ المصادر الأساسية التي ينهل الأوّل منها، ومن جهة الآن التأليفي حيث تشكّل الكتابة الواقعية انخراطاً للعالمين أحدهما بالآخر في وحدة يستحيل فكّها، ومن جهة البَعْد النقدي حيث يشكّل التفكّر بما يُروَى هامشاً مشتركاً بين الكاتب والقارئ (والباحث). إنّها في هذا الخلط بين العالمين على هذا النّحو من الحيوية والتّفاعل تبني دوائر الحكايات وتلاحق حوافّها كي تتابع انفتاحها على دوائر متداخلة تمضي في متاهاتها على ارتجاج رؤى وقلق أسئلة؛ كأنّها إذ تبني عوالمها الخارقة تتساءل عمّا بلغته من بهاء وعن مآل ذلك كلّه وجدواه. ويبقى الأمر بأكمله في وضع التباس. وهو التباس له خصُوصيّاتُه الجمالية حيث يتناسل السّرد؛ سداهُ الهلوسةُ والهذيان والعبثية السّادرة، ولُحْمَتُهُ الهندسة والتّخطيط والالتزام المتطرّف. إنّها جمالية الخطر المرتسم على شفار الموت والحرية.

أمّا نحن الذين ندّعي أنّنا اخترنا حياتنا، فمن المؤكّد أنّنا لن نستطيع اختيار موتنا. سوف يأتي الموت ويلفّنا ونحن لا ندري. ما هو الخيار الأفضل: أن نختار كيف نعيش أو أن نختار كيف نموت؟ لن أقول لست أدري، فقد قلتها عشرات المرّات في هذه الرّواية، ما أعرفه أنّني قلت لـ [سلمان] رشدي إنّ خياره سوف ينتهي به بطلاً محتملاً في إحدى رواياته، ولم أكن أعرف أن ما كان ينتظره في هذا الزّمن، هو الأسوأ بين مصائر كل الأبطال. كان ينتظره خطرُ الموت وخطر الكتابة وخطر الحرية. (مملكة الغرباء ص ١٠٢).

وإنّها جمالية الخطر والمهدّد بالسّقوط في الثّقوب التي تمتلئ بها الحكايات:

أذكر كلمات أليس وأحاول أن أتخيّل ما حدث فأكتشف ثقوباً في الحكاية. كلّ الحكايات ملآنة بالثّقوب لم نعد نعرف أن نروي، لم نعد نعرف شيئاً... (رحلة غاندي الصّغير ص ١٢) وإن كان ضم الثقوب بعضها إلى بعض يجمع الجسد الذي قطّعه التّحكُّم المستبدّ بالمرأة، بقدر ما يؤلّف رواية ناجحة ـ رواية أطفال منتصف اللّيل لسلمان رشدي (راجع مملكة الغرباء ص ٩٨).



في هذه الزّاوية، تفتح «الآداب» نفسها على ذاكرتها، فتعود إلى ماضيها، تكشف مفارقه، وعلاماته المضيئة، وهناته، وملامحَه، وآماله، وإحباطاته. وإذ تعود إلى ذلك الماضي، فإنّها تسعى إلى وصل أجزائها، بالاغتناء من تجاربها، دون أن يعني هذا بالضّرورة إيثارَ ما سلف منها على ما خلف، ولا جلْد ذاتها على ما قصّرتْ في القيام بها أربعين عاماً أو تزيد.

إنّ ذاكرة «الآداب» ليست إلّا ذكريات جيل عربيّ على مشارف القرن الحادي والعشرين، يكشف أيّامه الماضية ـ بما فيها من عزيمة وشباب وأحلام وجموح ونجاح وإخفاق ـ على خلفه أو مجايليه الجدد. وقد يُعلّق صاحب المجلّة أو مدير التّحرير أو طرف ثالث على بعض ما جاء فيها، نقداً أو نقضاً أو تثميناً أو إضاءَة. وسوف ترصد «الذّاكرة» أهمّ القصائد، أو المقالات، أو القصص القصيرة، أو الأبحاث النّقديّة، أو التّمثيليّات القصيرة، أو النّصوص الشّاعريّة، الّتي كان لها وقعٌ في السّاحة الثّقافيّة العربيّة آنذاك، أو صار لها مثل هذا الواقع اليوم.

ـ قصيدة «يا عنب الخليل» لعز الدين المناصرة من كلاسيكيّات الشّعر الفلسطيني الحديث، تُرْجمت إلى لغات أوروبيّة عديدة، ويحفظها المئات من أبناء الشعب العربي، ولاسيّما بعد أن غنّى بعض مقاطع منها المغنّي الفلسطينيّ الوطنيّ مصطفى الكرد الذي يقيم في الأرض المحتلّة. وفي عام ١٩٧٤ أصبحتْ بعضُ أبياتها شعاراً لمهرجان المسرح الفلسطيني في القدس. وقد نشرت بعض الصحف مؤخّراً أنّ بعض أبيات القصيدة قد خُطّطت على يافطات بيضاء في مدينة الخليل، بعد مذبحة الخليل؛ وكان «الخلايلة» قد جعلوها شعاراً في السبعينيّات للمعرض الزراعي لعيد العنب.

والجدير ذكره أنّ مجلّة **الآداب** كانَتْ أوّل من نشر بعض مقاطع من هذه القصيدة عام ١٩٦٦ تحت عنوان «أغنية كنعانيّة». لكنّ الشّاعر عدّلها عام ١٩٦٧ ليضيف مقاطعَ أخرى. وفيما يلي النّصّ الأصلي للقصيدة، يليه النّصّ المعدّل، تاركين للقارئ الحكمَ فيما إذا كان «يحقّ» للشّاعر أن يجري تعديلاتٍ بمثل هذه الجذريّة والتّوسّع:

(الآداب)

ذاكـــــرة الآداب ـ ٥ ـ

أغنية كنعانية



عز الدين المناصرة

- ١ -

تموت مغارة «المسكوب» في «حبرون»
وتحيا في ضلوع الصّخر «بلوطه»
يقدّسها الذين طووا بحاراً سبعة كبرى
وماتوا هاهنا شنقا
رمتهم في الشّطوط السّود عاهرة
تلوك الوهم والموتى
غريب الدّار يبحث في قرار الدّار
تحت ظلالها الوارف
عن الحفر الجليديّةْ
وحول مقابر الموتى
تظلّ تلوب طول اللّيل جنيّةْ
تغنّي اللّيل: أحلام الثكالى والدّجى المأفون
وتلعن من أطالوا اللّيل في حبرون،
وفي حبرون بحّ الصّوت
لم تعد «العتابا» لحننا الأبدي،
يغنّي الصّلّ «هاتكفا» على الحيطان
من أعماق حاديهم يغنّيها
وها غرسوا سيوف الحقد في جنّات رضوان
وما عرفوا بأنّك أنت يا حبرون منيتنا
وليس سوى الدم القاني
وأن نفنى
وإن لم يبقَ كنعاني

- ٢ -

إذا يمّمت نحو «سقائف العروب»
وجئت ترى بقايا شعبك المنكوب
وإنْ هزّتك زرقة كرتك الأغبر
وكنت تنوح قرب مغارة الأموات
تصيح طوال أمسية خريفيّةْ
«أبا الفقراء والأيتام يا إبراهيم»
وهل في القبر من يسمع
صراخ فؤادك المحموم
إذا الأحياء ماتوا في ذرى «أربع»
ومَنْ في صخرة «مكفيليا»
يجيب نداءك المبحوح
إنْ لم يصرخ المدفع؟

- ٣ -

سمعتك عبر ليل الحزن أغنية خليليّةْ
تظلّ تدنّ خلف التّلّ منسيّةْ
تظلّ تصيح يا أربع
إذا ما استنسمت ريحاً بوادي الجوز غربيّة
ويهجرها الصغار وفي لسان الدّهر مرثيّةْ
«خليلي أنت يا عنب»
تظلّ تنوح إنْ ناح اليمام
سواقي الحبّ فوق ضفائر الزعرور
لقد غرست عيوننا في المدى المهجور
وماذا تنبت الأرض الخراب البور
تظلّ عيوننا للواحة السّوداء مصلوبةْ
يقاقي فيها شنار خريفي وفي المذياع
أصوات أثيريّةْ
خليلي أنت يا عنب
فتنتعش الكروم الخضر تورق مرّة أخرى
تعود الشّارة الخضراء منصوبةْ
لتعلن أنّنا نحيا
بظلّ الخضرة الأولى
يبارقك الكبار السود ترجع
عبر ليل النّور أغنية خليليّةْ
وننحت من ضلوع الصّخر جنّيّةْ.

القاهرة

يا عنب الخليل



عز الدين المناصرة

سمعتُكِ عبر ليل النّزْف أغنيةً خليليّه
يردّدها الصغارُ وأنتِ مُرخاةُ الضفائرِ
أنتِ داميةُ الجبينْ
ومَرْمَرَنا الزمان المرّ يا حبّي
يعزّ عليّ أن ألقاكِ. . . مَسْبِيَّهْ.
سمعتك عَبْر ليل الصيف أغنيةً خليليّهْ
خليلي أنتَ: يا عنبَ الخليل الحرّ. . . لا تثمرْ
وإنْ أثمرتَ، كن سُمّاً على الأعداء، لا تثمرّ!!!

* * *

عنبُ جَنْدليٌّ وإيقاعُهُ فاعلنْ في المزادِ، وقيل: فعولنْ
لأن الخببْ
يرتوي من نهور الذهبْ.
فيمشي الهُوينا كدحرجةٍ لقناني النبيذ على الطاولات
وفي بيتَ لحمَ التي لا تنامْ
يَحِلُّ عليه التعبْ
ينام على حجرٍ من صخبْ
لترعاه عينُ العناية في حضن بَعْلَ الذي لا ينام.
الخليل تفضّلهُ في الصباح زبيباً ودبْساً إذا كانَ
مَلْبَنُهُ صافياً كبنات الشآم.
سُكّراً كبياض خليليةٍ مثل شمس تغار من الشمسِ
كي لا تغار من الورد، من حمرة الوجنتينِ
ولين القوامْ.
ونحن، الأعاريبَ، نعشقها كرمةً تتجلّى غلالاتها في المنام
نخبئها في السلاسل، بردانةً، ثم بين فروع النباتْ
نُمزمزها في الصواني
إذا هَلّ هذا الصقيع على الكائنات.
ونقطفها في ديسمبرَ،
في عيد عيسى عليه السلام، عليه السلام.

* * *

غريبُ الدّار يا حبّي غريبُ الدارْ
يَظَلُّ يلوب في البلد البعيد على حدود النار.
كعاصفةٍ من العلّيق والأشواك والمُرّار.
تهبّ تُذيب أفئدةً جليديّهْ
وحول مقابر الموتى من الأحياء
تظلّ تحوم طوال الليل، جنيَّهْ
تغنّي اللّيل، أحلام الثكالى. . . والدجى المأفونْ
وتلعن من أطالوا الليل يا حبرون!!!

* * *

عنبٌ دابوقيٌّ كرحيق النحل على يافطةٍ بيضاء

عنب دابوقيّ يتدلّى من عُبّ الدالية كقرط الماس
عنب دابوقيّ لا يشبهه أحدٌ في الناس
عنب دابوقيّ يصهل مثل مغنية خضراء
عنب دابوقيّ يتمدد كامرأةٍ في شمس المسطاح.
ألملبن كالزبدة كالشهوة في الخلْوةِ مثل ندى التّين
كحمحمة الأنثى في أطراف الكاسْ.
أثقبُ دائرة الكون إلى المركز حيث اللُّبُ الحسَّاسْ
أثقبُ بالإزميل الليل، يناديني البلبل من قلب الأحجارْ
ليغنّي لقبور الأجداد
عنب دابوقيّ من جبل الشيخ يناديني:
من جبل الشيخ أيا بَرَّادْ
من دمع كروم الكنعانيين، صلاة الأسياد
من لهفة جدّتنا في الصحراء على الماء
من طين الحِوَّر، تعصرهُ، تنتظر النبع المتدفق
في غربتها
من لبن الدالية سأرضعُ أحرف جدّي
من حقل الآراميْ
من حجر رخامٍ في مقلع جفرا الكنعانية
عنب دابوقيّ
عنب دابوقيّ
عنب دابوقيّ

* * *

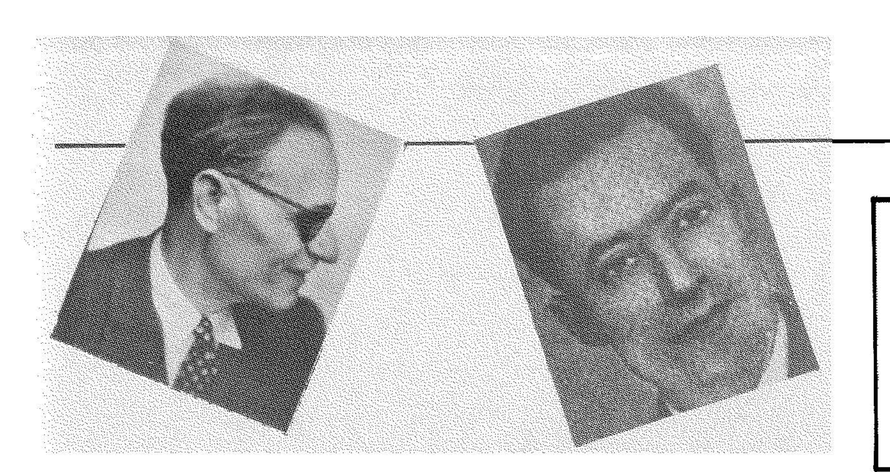
سمعتك عَبر ليل الحزن أغنيةً خليليّةْ
تصيحُ طوال جمر الصيف:
أبو الفقراء والأيتام مرّ يقولْ:
هنا يستيقظ الإسفلت والزيتون
هنا يبكون خلف السدر والزقّوم.
متى ترجع!!!
وهل في القبر من يسمع!!!
صراخ فؤادك المحموم
إذا الأحياء ماتوا في ذرى «أرْبَعْ»!!!

* * *

كان نُعيميٌّ ينهر بغلته في أول خيطٍ للفجر
كي لا تترضرض أثداء العنب الدابوقيّ
يشرح لي عن سلسلةٍ من نسب لسلالة أجداد الكرمة
كنتُ أرافقه للسوق على ظهر الفرس الشهباء
يتغزل باللون وبالطول وبالطَعْم وبالأسماء
قال خليليٌّ من عصر الإحياء:
أنت خليليّ كالعنب المُرّ المتأخر في النضج
الأصلب عوداً في الوعر وفي الأزمات
تبدأ حين القافلةُ الخضراء
تجأر بالشكوى من ليل حجريّ موبوءْ
وتظل الرمح الضاحك في آخر نفَسٍ للشجرةْ
كان الوسطاءُ سماسرةً يمتصّون النّصر كدبَّورٍ
يمتصّون عروقي وعروق أبي.
كان أبي يتأكد من خاتمة العنب الدابوقي
حتى لا تسرقهُ الخمَّارةْ
حتى لو خسر جهاراً بغلته وحماره
الفاسد يا ولدي يتخثر في الجسد كجيفه
ثم يجفّف نبع القلب.
كان يُداريني حين يداهمني التعب وكان يغطّيني
بعباءته من لسعة برد سُرى الليل.
عنب دابوقيّ كنعانيّ شفَّاف كغلاله عذراء
كقناديل بنات النعش الفضيّ
يتدلّى فوق سحاحير الفجر ملاكاً يغرق في النوم
عنب يتدلّى أحياناً مثل الأكفان
حين نبيعك، يمتلئ القلب بحزن أبدي
يمتلئ الجيب بخسران
فبأي طريقٍ نحميك من البهتان!؟

* * *

سمعتك عَبْرَ جمر الصيف أغنية خليليّةْ
تظل ترنُّ خلف التلّ منسيَّةْ
إذا ما استنسمتْ ريحاً بوادي الجوزِ
غريبَّةْ
تظل تنوح ما ناح الحمامُ على سواقي الحب
فوق ضِفائر الزعرورْ
وفي المذياع، أصواتٌ، علاماتٌ أثيريَّةْ:
خليليّ أنتَ يا عنب الخليل الحرّ لا تثمرْ
وإنْ أثمرتَ، كن سُمّاً على الأعداء، لا تُثمرْ!

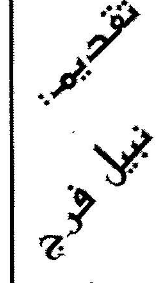


رسائل محمود المسعدي





الى طه حسين



تقديم: نبيل فرج

لم تستطع المسافات الشّاسعة التي كانت تفصل طه حسين عن الأدباء في أنحاء الوطن العربي أن تحُول بينه وبين سعيهم إليه، إمّا بالمراسلة، أو باللّقاء الشّخصي.

ومثل هذه العلاقات التي نشأتْ بين هؤلاء الأدباء وبين طه حسين، في القاهرة وفي البلاد العربيّة والأجنبيّة، كانت جزءاً من حياته العامّة، ومن رسالته الثقافيّة المتعدّدة الأوجه، التي أغْنَت المكتبة العربيّة بأكثر من خمسين مقدّمة للكتّاب والمترجمين والمحقّقين، وبأضعاف هذا العدد من الدّراسات والكتابات النقديّة التي تناولت إنتاجهم الأدبي.

وتضمّ مكتبة طه حسين الخاصّة في متحفه بالهرم مئات الكتب التي أُهديت إليه من مؤلّفيها بأمل الكتابة عنها. كما تضمّ المكتبة عدداً من المخطوطات التي أراد أصحابها أن يضع لها مقدّمات، ورحل طه حسين دون أن يكتبها.

ويمكننا أن نلاحظ أنَّ من اجتذبهم طه حسين من الكتّاب والمثقّفين كانوا دائماً من المقدِّرين لبلائه العظيم في المجالات المختلفة، إن لم يكونوا من المفتونين به. وهم في نفس الوقت مِن الذين يؤثرهم طه حسين، ويرى فيهم شيئاً من نفسه، ويتوقّع منهم الخير للثّقافة العربيّة... وهذا ما صار إليه أغلبهم.

ولاشكّ أنَّ خروج طه حسين من أعماق العلوم الأزهريّة القديمة إلى ثقافة السّوربون الحديثة هيّأ للذين يحترمون القديم، مثلما هيّأ للذين يحترمون الحديث، أو لأنصار الشّرق وأنصار الغرب، معاً، أن يجدوا ريّهم لدى هذا المثقّف العربي العالمي الذي أعاد الروح إلى معارف السّلف، وهو يفتح النّوافذ على الثّقافات الأجنبيّة، إيماناً منه بأنَّ الحياة العقليّة لا تزدهر إلّا بتراث الماضي وثقافة الحاضر.

ومن الأدباء الذين تعرّف إليهم طه حسين من خلال رسائلهم إليه الكاتبُ التونسي محمود المسعدي، الذي التقى به طه حسين أكثر من مرّة في القاهرة وتونس، وكتب عنه في كتابه «من أدبنا المعاصر» (١٩٥٩).

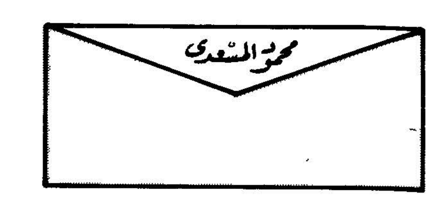
والمسعدي مثقّف كبير، وصاحب مدرسة فريدة في الكتابة العربيّة، يمتزج فيها الفكر بالشّعر، وتتّخذ الأصول القديمة مادّة للخلق الحديث المتميّز بالرّموز الموحية، والمعاني المكثّفة. المعرفة عنده خبرة فنّيّة وروحيّة مرادفة للحقّ والصّدق والمغامرة. والإبداع قوّة خلّاقة فاعلة في الوجود الإنساني، تنبع من طاقة النّفس ويقظة العواطف، غايتها أن تمسّ جذورَ الأشياء، وتردّ الإنسان إلى ناره التي يصنع منها عالمه البهيج بالحياة ويبني ببروقها مجدَه الصّحيح، على أسس من قيم النبل والطّهارة والتراسل، تجلّل النهايات المحتومة لاعتلال الكون. فإن لم تنبثق من العلّة حياةٌ جديدة تسمو على الآفات والتصدّع، انتهى الكيانُ المنظّم إلى التشويش والموت والفناء، كما تنتهي الزهورُ النديّة بالذّبول والموت على القبور المهجورة.

ولد محمود المسعدي في قرية تازركة جنوب مدينة تونس سنة ١٩١١. وفيما بين ١٩٤٣ و١٩٤٧ أشرف على تحرير مجلّة «المباحث». وفي ١٩٤٨ مثّل نقابة المدرّسين في الاتّحاد العام للشغّيلة، متبنّياً حقوق هذه الفئات الاجتماعيّة، وتطلّعها إلى العدل والحرّيّة.

وعندما اغتال الاستعمارُ الفرنسيُّ فرحات حشاد زعيمَ الاتّحاد العامّ، تولّى المسعدي الرّئاسة ليوم واحد فقط، اعتُقِل بعدَها ونُفي في الصحراء الجنوبيّة حتّى سنة ١٩٥٣. وفي ظلّ الاستقلال، وانتصار الشّعب التونسي على الاستعمار، تولّى المسعدي، بعد ١٩٥٧، عدّةَ مناصب هامّة، مثل وزارة التربية الوطنيّة، ووزارة الثقافة.

ومن مؤلّفاته: «السدّ»، و«مولد النسيان»، و«حدّث أبو هريرة قال»...

وهذه هي نصوص الرّسائل عن أصولها الخطيّة.



الحمد لله

تونس في ٣ أكتوبر ١٩٤٧

ـ من الأستاذ محمود المسعدي مدرّس الآداب العربيّة بالمدرسة الصادقيّة بتونس ـ إلى حضرة سعادة الدكتور طه حسين.

تحيّة وإجلالاً

أمّا بعد فحضرة الدكتور لايزال يذكر بدون شكّ أنّه لدى تشرّفي بمقابلته بمصطاف «مورولس» في شهر أغسطس الماضي كان جرى الحديث بيني وبينه عن ديوان بشّار وشأن الشّيخ الطّاهر بن عاشور ومخطوطه. وقد كان أوّلَ همّي حين عوْدتي إلى ربوع الوطن ـ إيفاءً بوعدي للأستاذ ـ أنْ زرتُ أستاذي الشّيخ ابن عاشور. وإنّي لجِدُّ سعيدٍ اليوم بأن أبلغ حضرةَ الدكتور تحيّاتِ الشيخ الأستاذ الخالصة وأن أعلمه عنه أنّه ساعٍ إلى نشر ديوان بشّار سعياً حثيثاً يرجو أن يُفضي إلى ظهور الدّيوان في ظرف بضعة أشهر. وقد دارتْ بين الشّيخ الأستاذ وبين الشّيخ محمّد الخضر بن الحسين بمصر مراسلةٌ في الأمر. والديوان جاهز الآن للنشر بمقدّمة وتعاليق من قلم الشّيخ ابن عاشور. وسيحمله في هذه الأيّام رسول إلى الشّيخ الخضر بن الحسين ليتعهّد نشره بالدّيار المصريّة. على أنّ ابتهاجنا للأدب العربي بقرب ظهور هذا الدّيوان العزيز ينغّصه علينا أنّ عوادي الزّمن لم تدع منه إلاّ أقلّه، وهو ما كانت قوافيه من الألف إلى الرّاء.

وأضيف أنّ الشّيخ الأستاذ رغب إليّ أن أعلم حضرة الدّكتور بأنّه يملك نسخة خطّيّة كاملة من شرح ديوان المتنبّي الموسوم بـ **معجز أحمد** لأبي العلاء المعرّي. وقد فات الأستاذ ح. ح. عبد الوهاب أن يثبت ذلك فيما كان أرسله إلى حضرة الدكتور من إحصاء وتحصيل للباقي بالدّيار التونسيّة من آثار أبي العلاء. والأستاذ الشيخ ابن عاشور مستعدّ للتفاهم مع حضرتكم للنظر في نشر مخطوطة من **معجز أحمد** إن لم تكونوا عثرتم على نسخة خطّيّة أخرى منه أو في إمدادكم بصورة فوتوغرافيّة من نسخته للمقابلة والضّبط إن كنتم وقعتم على نسخة من الكتاب.

وليسمح لي حضرة الدكتور قبل ختم كتابي هذا بأن أرجوه تشريفي بالجواب والاتّصال الأدبي وبأن أدعو الله مع جميعِ التونسيين برفع محنة الهواء الأصفر عاجلا عن شعب وادي النيل الشّقيق.

وتفضّلوا في الختام بتقبّل تحيّات مجلّكم.

محمود المسعدي

العنوان

محمود المسعدي

أستاذ الأدب العربي

بالمدرسة الصادقيّة

تونس

* * *

الحمد الله وحده

تونس في ١٨ أكتوبر ١٩٤٨

حضرة الأستاذ الجليل الدكتور طه حسين

تحيّة وإجلالاً

كتابي إليكم ـ رعاكم الله ـ بعد أن مضت مدّة طويلة وأنا أمنّي النّفس بمكاتبتكم فتتعذّر، في ساعة تخلّصت فيها اليدُ من عوائق الحياة المادّيّة القاسية وخلا فيها الفكر من شواغل مهنة التدريس المضنية وسمحتْ فيها النّفسُ بالجرأة على إضافة هذه الرّسالة إلى كثير ما يتوارد عليكم من الكتب. وأنا أرجو أن لا أكون في مكاتبتي

مثقلاً ولا في رجائي للجواب ملحِفاً.

وإذْ قد أفسح لي الأستاذ من فضله وأكْرَمَني بالجود من علمه فإنّي اليوم إلى فضله قاصد ومن علمه مستمِدّ..

أوّل ذلك أن أذكّر حضرتكم مخطوطي الصّغير الذي عنوانه **حدّث أبو هريرة قال**... والذي كان أوكله الأستاذ ليفي پروفنسال إلى همّتكم في مايو الأخير لتطلّعوا عليه وتنظروا في أمره باستحقاق النشر والتقديم له أو طيّه والإعراض عنه. وعلى أنّي أودعتُ فيه ما أودعت من خالص إرادة التجديد في الصّميم وأخذتُ نفسي فيه بما أخذت من حمل العبارة على دقّة الإشارة، فإنّي واقف عند حكمكم فيه إنْ له وإن عليه. وليس يمتدّ طمعي إلاّ إلى أن يتفضّل الأستاذ بالتعجيل بتصفّحه وإبلاغي عمّا أجمع عليه رأيه فيه.

وثاني ما أرغب من الأستاذ ـ وهو الذي كان عميد كليّة وما بالعهد من قدم ـ هو أن يعلمني هل أخرجتْ كليّاتُ الأدب بمصر خاصّة رسائلَ دكتوراه في موضوع تطوّر بعض أبواب الأدب العربي كالمديح أو الرّثاء أو غيرهما؟ فحضرة الأستاذ يعلم أنّ موضوع أطروحتي الذي أنا بصدده هو تاريخ الخمريّة وتطوّرها في الأدب العربي، وليس ينبغي أن أطرقه بدون معرفة ما أنتجتْ كليّاتُ الشرق من بحوث تتّحد وجهةُ النظر فيها ووجهةُ نظري في الخمريّة من الناحية التّاريخيّة والأدبيّة البحتة على الأقلّ.

حاجتان تقدّمتُ بهما إلى الأستاذ وأنا واثق من سعة صدره لي فيهما وفيض فضله بما فوقهما، شاكر على كلّ حال ومُجلّ ومكبر.

محمود المسعدي

هذا عنواني للجواب متى تفضّلتم به

M. Messadi

Chez Madame Peyrier

2 place des Carnes Deschaux

à Clermont - Ferrand (Puy de Doûne)

وهو كما ترون عند أصدقاء لي بفرنسا توسّطوا في سلك تراسلنا ليكون أضمن للوصول وللسّرعة معاً.

وأرجو بيان عنوانكم بمصر.

***

تونس في ١٩٤٨/١٢/١٤

حضرة سيّدي الأستاذ سعادة الدكتور طه حسين.

أمّا بعد التحيّة والإجلال فقد شرّفتني رسالتكُم من مدّة طويلة. ولولا أنّي كنت أعلم أنّكم لدى عودتكم إلى مصر ناهضون توّاً إلى لبنان لتمثيل الوطن في مؤتمر هيأة الثقافة الأمميّة التابعة لمنظمة الأمم المتحدة لكنت أجبتُ قبل اليوم. لكن هذا لذاك.

وأودُّ في البداية أن أشفع سابق شكري عن كريم عنايتكم بما تجدّد عندي منه لتجدّدها منكم. ثمّ إنّي أودّ ثانياً أن أحدّثكم ببعض ما قرَّ عليه الهمُّ في هذه الأيّام من نشر لبعض الآثار الأدبيّة القديمة.

فقد أفضى بي البحث في تاريخ الخمريّة والخمر في الأدب والمجتمع العربي إلى الوقوف على كتب كادت أن تودي بها عوادي الزّمن وقد يكون من الخير أن يُعتنى بنشرها. وأوّل ما أراه خليقاً بالعناية من ذلك القسمُ الثاني من **أخبار أبي نواس** التي ظهر الجزء الأوّل منها بمصر منذ ٢٤ سنة. وقد وقعت لي نسخة كامل الكتاب مخطوطة فبدا لي أن أعمل على نشر ما لم يُنشر منه إتماماً لفائدته وإنْ كان لي شخصيّاً بعضُ الشكّ في صحّة نسبتِه إلى ابن منظور.

على أنّ الذي أراه أجزل نفعاً للباحث مؤرّخاً وأديباً هو كتاب آخر لابن الرّقيق التونسي لم أحصل بعدُ إلاّ على صورة شمسيّة من قسمه الأوّل ولاأزال أترقّبُ وصولَ صورة القسم الثاني منه من المتحف البريطاني. ولو تهيّأ لي أن أبدأ بنشره لقدّمتُه على **أخبار أبي نواس** لفضل إفادته وجليل ما جاء به من أخبار تكشف القناعَ عن الكثير من أخلاق طبقات الخاصّة وأشباههم في القرون الأربعة الأولى للهجرة. ولكنّ نسخة القسم المصوَّر منه رديئةٌ جدّاً كثيرةُ التحريف، وصورة جزء المتحف البريطاني سوف لا تصلني إلاّ بعد أجل غير قصير. وريثما يتهيّأ لي ما يمكنني من إعداد الكتاب للطبع فإنّي ربّما اشتغلت بعد الانتهاء من أخبار أبي نواس بإعداد القسم المتعلّق بالخمر والخمريّات من كتاب آخر للسريّ الرّفاء.

على أنّ هذا وذاك ممّا لا يدخل في حاضر الهمّ ولا يتعلّق به حاضر العزم.

وإنّما يعنيني الآن إظهار بقيّة أخبار أبي نواس.

وإلى حضرة الدكتور أتّجه في هذا الصدد راجياً أن أجد عنده ما يشجّعني على إتمام العمل. فإنّ هذا الكتاب قد حصلت لي شخصيّاً زبدة منفعته لبحثي بمطالعة مخطوطته. فلا يكون لي في تخصيصه بشيء من أوقاتي وجه صحيح إلاّ إذا حصلتُ على وعد من بعض دور النّشر المصريّة بطبعه. فإن تيسّر ذلك فإنّي أكون مسروراً بإعداده وإرساله في الأشهر القريبة الآتية. ولعلّ ذلك إن تمّ يكون عملاً أوّلَ أتقدّم به إلى دور النّشر بمصر وأردفه بأعمال أخرى إن شاء الله فيتحقّق هكذا مبدأ التعاون الثقافي الذي يصبو إليه أبناء الفكر ولانزال نتمنّى تحقيقه بين أبناء هذا القطر ورجال مصر الشّقيقة.

وليسمح لي حضرة الدكتور قبل الختام بأن أسأله عمّا صار إليه أمر كتابي **حدّث أبو هريرة قال**... فإنّه لايزال شاغلاً لفكري. ولاأزال منذ سنوات أتمنّى أن ينتهي «المخاض» به وأن تمكّنه الأقدار من البروز إلى الوجود الفعلي بعد ما لقي من معارضات شتّى مادّيّة و«عماميّة» وبعدما اعتُرِض عليه باسم شخصه أبي هريرة كأنّما وقف الله هذا الاسم على الصحابي وكأنّه لم

يوجد نحويٌّ بهذا الاسم - أو كأنّه يتعذّر أن يوجد شخصٌ خياليٌّ بهذا الاسم أو لا يمكن أن يكتب كاتبٌ كلمةً بالعربيّة دون أن يقع في «حرج» ديني مع أصحاب العمايم. ولعلّ سيّدي يذكر أنّ لجنة المطالعة التي عرض عليها الأستاذ ليفي بروفنسال كتابي في السنة الماضية ردّته - أو ردّه بعض أعضائها - باسم أبي هريرة - كأنّ جميع المسمَّيْن بأبي هريرة من المستحيل أن يقال فيهم غير رضي الله عنهم أو من الحرام أن يكسبهم الخيالُ شخصيّةَ الفرد من الإنسان يبدأ تجربته الإنسانيّة ويتقلّب في أطوارها المتعاقبة بين تجربة الحسّ وسعادته وبؤسه وتجربة الدين والرهبنة والتصوّف وعذابها وأقفارها وتجربة العقل والفكر وأبعادها ودوارها وسُمّها المميت... إلى أن يفضي به كلّ ذلك إلى أن يقوم قويّاً متهافتاً وضعيفاً متعالياً، فرداً أوحد في وجه الكون - وليس عليه من حلية سوى عظمته الإنسانيّة الخالصة.

وتفضّل سيّدي في الختام بتقبّل تحيّاتي الخالصة وعبارات إكباري الصّادق وشكري الدّائم.

محمود المسعدي

العنوان

M. Messadı

Chez Madame Peyrier

2 place des Carnes Deschaux

à Clermont - Ferrand

(Puy de Doûne)

***

الحمد لله وصلاة وسلاماً

تونس في ٣/١٩٤٩

حضرة الأستاذ الجليل الدّكتور طه حسين. تحيّات زكيّة.

أمّا بعد تقديم عبارات خالص الإجلال والإكرام فقد تشرّفت بالاتّصال ببعض أخباركم أخيراً عن طريق الأستاذ ح. ح. عبد الوهاب لدى عودته من الدّيار المصريّة. وقد أخبرني معاليه خاصّة بأنّكم اتّصلتم بالرّسالة التي تشرّفت بإرسالها إليكم منّي أواسط ديسمبر الأخير، وبأنّكم تفضّلتم بمطالعة كتيّب **حدث أبو هريرة قال**... الذي كنتُ أوكلت شأنه إلى عنايتكم، وأنّكم تنوون مكاتبتي بشأنه.

وقد بقيتُ أترقّبُ إلى الآن شرف رسالة من قبلكم.

وإنّي لأعلم أنّ عدد مراسليكم من جميع الأصقاع ليتجاوز كثيراً ما تسعه طاقة الجواب. فما كنت لأتحرّك إلى مخاطبة حضرتكم من جديد تحرّكاً يشعر بمستهجَن الإلحاح وقبيح الاستحثاث لولا أنّي في حاجة إلى كلمة منكم في شأن **حديث أبي هريرة** وخاصّة في شأن الجزء الثاني من **أخبار أبي نواس** وكتاب **قطب السرور** لابن الرّقيق. فقد خاطبتُ حضرتكم في أمر الكلّ وما كنت لأقرّر في مسألة نشر هذا أو ذاك شيئاً قبل أن يوافيني منكم جواب بالإيجاب أو السّلب. ومادمت قد تقدّمت في انتساخ **أخبار أبي نواس** وكذلك بعض **قطب السرور** إلى حدّ أوجب التفكير في وسائل النشر العمليّة فإنّي أرجو من مكارم أخلاقكم أن تتفضّلوا عليّ بما ترون من جواب حتّى يمكنني أن أعالج أمر نشر **أبي هريرة وأخبار أبي نواس** دون وقوع في سوء أدب مع حضرتكم. وما كنت لأتقدّم خطوة واحدة في برنامج أعمالي بعد أن خاطبتكم بها قبل أن يأتيني جوابكم سلباً فيعيد لي حرّيّة العمل، أو إيجاباً فأدخل مع حضرتكم في طور المفاهمة العمليّة المبسوطة.

وإنّي لأعتذر عن اضطراري إلى هذه الرّسالة راجياً أن لا تحملوني بها على الإلحاف والإثقال.

وليتفضّل سيّدي في الختام بتقبّل أعطر تحيّات مُجلّه وراعي صادقِ ودّه.

محمود المسعدي

M. Messadi

Chez Madame Peyrier

2 place des Carnes Deschaux

à Clermont - Ferrand

(Puy de Doûne - France

لوحة

عدنان الصائغ

من أنتَ؟
طاولةٌ تتنقّل بين الدوائرِ
مملوءةً بالتّواقيع
كانت خطاك سماءً
فمن ضيّق الخطوَ؟
ها أنتَ ـ في أوّل الصّبح ـ تصعد للرفِّ
ـ في آخر الظّهرِ ـ تهبط بين الأضابيرِ
نحو صهيل الشّوارع.. منكفئاً
يتعقّبكَ النّدمُ ـ الظّلُّ
والدّائنون الذين ينامون بين جفون القصيدةِ
والرّاتبِ المتآكلِ ـ كالعمرِ ـ
كان النّهارُ اصطفاقَ النّوارس في البحر
مَنْ علّقَ البحرَ
في لوحةٍ
خلف كرسيّهِ
واستدار يُسائل هذا الموظّفَ ـ قلبي

الّذي يتأخّر عن موعد الحافلة
لأنّ النّوارسَ تصحبه ـ في الصّباحِ ـ
.. إلى البحر

....

أيُّها القلبُ
يا صاحبي في الحماقاتِ
يا جرح عمري المديدُ
أنتَ بادلتني الحلمَ ـ بالوهمِ
ثمَّ.. انحنيتَ...
تُرتّقُ ظلَّكَ في الطرقات
أنتَ أوْصلتني للخراب
وسمّيته «.........»
ثمّ بيتاً..
فنافذةً نصفَ مفتوحةٍ
أنت ضيّعتني..
ثمّ ضعتْ

بغداد

افقأ عينيك

ياسر عيسى الياسري

اِفقأْ عينيك..
ما عاد النّخل جميلاً كالأمس
والطفلة غادرها الحلم سريعاً
نسيت طعم حليب الأثداء

اِفقأْ عينيك
الرّيح تثير غبار الطرقات
وتبعد عن أرضكَ كلّ الغيم

اِفقأْ عينيك
رأس النّخلة يُقطع
وأنت تشاهده يهوي
تركض صوب الرّأس المحتضر
ترسم خدّك فوق السّعف
تأكل ما يبقى من رُطبٍ
وتشيح بوجهك عنها تبكي

اِفقأْ عينيك
فالزّهرة ما عادت تحمل رائحة الأرض
لون الفجر يمرّ سريعاً
يكسو الغيمات

اِفقأْ عينيك
فالحقل غدا صحراء
والصّحراء بلا واحات

اِفقأْ عينيك
توضّأ..
وأشكر للنخلة ما فعلت، للحقل..
لأسراب الطّير..
والسّمك السّابح في الشّطّ..
واحمل رأسك بين يديك

بغداد

في مراجع الكتابة الشّعريّة المغاربيّة:

[نماذج من تونس]

أحمد الحذيري

مدخل

قال الشّاعر قيصر الخُوري:

تَعَـالَـتْ مُلُـوكٌ بـالعُـروش وإنّمـا
رَأَيْـتُ مُلـوكَ الشِّعْـرِ أَرْفَعَهُـم قَـدْرَا

وقال دعبل الشّاعر:

يمُـوتُ رديءُ الشّعـرِ مِـنْ قبْـلِ أَهْلِـهِ
وَجَيِّـدُهُ يَبْقَـى وإنْ مَـاتَ قَـائِلُـهُ

مُلْكُ الشِّعْر أفضلُ إذن وأبْقى مِنْ مُلْك المُلوك، ولكنّ هذا البقاء ليْس في متناول كافّة المُنْتَسِبين إلى الشِّعر مِنْ شَويْعر وشُعْرور ومُتشاعر، وهلمّ اشتقاقاً على حدّ عبارة الأستاذ منجي الشّملي[1].

«فللشِّعر قواعِدُهُ وأسْبَابُهُ، يقولُهُ الشّاعر عنْدما لا يجدُ مِنْ قوْلِه بُدّاً، ويقرأه القارئ عندما تتهيّأُ نفسُهُ للقراءة. لا يُقالُ والنّفسُ خاليةٌ وَلا يقْرَأ والذّهْنُ شرودٌ»[2]...

الشّعر كما قال بَعْضُهم هو صَيْحَةٌ تَنْطَلِقُ مِنَ الأعماق، لذلك اكْتَسَبَت تلك القُدرةَ الخفيّة على تحويل غَمْغَمة الأشياء وصخب العالم إلى لحن مُتَنَاسِقٍ مِنَ الكلمات؛ كما لوْ لمْ يَكُنْ لهذه الحياة من هدفٍ إلاّ تلك الرّغبة في بناء صرح لغويّ يُمكّن من اختراق فوْضى العالم بهَدي مِنَ القوانين الخفيّة الّتي تحكمُ اللّغة[3].

ومع ذلك ينْبَغي أنْ يُشعرنا الشّاعر أنّه لا يعيش في عالم الدّوالّ فحسب، وإنّما هُو يعيش تجربة ذاتيّة مُعمّقة بالتّعبير عنها يفوزُ بالامتياز ويكْسبُ الفرادة.

***

النّماذج الأربعة

من جُملة عدّة أعمال مُتميّزة نُشرتْ في التّسعينات اخْترت أنْ أتدبَّرَ أربعة دواوين، اثنان منها باللّسان العربيّ والآخران باللّسان الفرنسيّ.

الدّيوان الأوّل هو باكورة أعمال شاعرة شابّة من مواليد سنة ١٩٦٨ بقصيبة المديونيّ من ولاية المنستير، هي في الأصل مُدرّسة (وأكَادُ أقولُ هي في الأصل شاعرةٌ وتَعْمَلُ مُدرِّسَةً)، شهِدَ لهَا مَنْ درّسَها اللّغةَ الفرنسيّةَ من أساتذتها بامْتلاكِ هذه اللّغة والافتتان بها؛ وكانت مَوْهبَةً اسْتَكْشَفَهَا القوْمُ خلال سهرة شعريّة نظّمها قِسْمُ الفرنسيّة في كلّيّة الآداب والعُلوم الإنسانيّة بصفاقس ذاتَ نوفمبر من سنة ١٩٩١.

ديوانها وباكورة أعمالها بعُنوان **RECOINS** ويُمكن أنْ يُترجم بـ: «خبايا»، ولكنّي اخْترْتُ أنْ أُتَرْجمَهُ بـ: مَكَامِن. وقد قال عن هذه الشّاعرة شاهدٌ مِنَ الفرنسيين هُو ريمون جان Raymond Jean: «عندما ٱلتَقَيْتُ بـ«هاجر بن عمر» خلال ندوة تحملُ عُنْوان الكتابة والسّعادة

(١) منجي الشّملي. «الحالة الشّعريّة» ضمن كتابه الفكر والأدب في ضوء التّنظير والنّقد. دار الغرب الإسلاميّ، بيروت ١٩٨٥ ص ٢٣

(٢) المرجع نفسه، ص ٢١

(٣) انظر صحيفة Le Temps التّونسيّة، الصّفحة الثّقافيّة بقلم الأستاذ كمال بن ونّاس.

بصفاقس أحْسَسْتُ أنّني أتَعَرَّفُ إلى امْرَأةٍ مَشدودة إلى رغباتها، كما عبّرتْ هي عن ذلك في إحدى قصائدها بَدْءاً بالرّغبة في التّعبير، في القول. وكان الصّوتُ الّذي اسْتَمَعتُ إليْه صوتاً جديداً لا أعْرِفُهُ، صوتاً تُونسيّاً يتناهَى إليّ منْ وراء البحر، دَوِيُّهُ آتٍ مِنْ علَى الأرْض في بلدٍ خارجَ حُدود الزّمن تحتمي فيه الأشكَالُ من الأشكال حيثُ يَسُودُ الكُنْهُ السّاحر. وَجَدْتُ هذا الشّعر جميلاً لأنّه بسيطٌ ويصدُرُ عنْ دارِيّة، وهُو في الآن ذاتِه مُنْسابٌ مُنغّمٌ إلى حدٍّ بعيدٍ. . .، لَشَدَّ مَا يُسْتَطْرفُ سَمَاعُهُ زمنَ الوِلادة كالثّمْرَةِ اللّذيذة من فم تلك الّتي كانت تنطق به، ولَشَدَّ مَا يُسْتَطْرَفُ سماعُ تلك المُوسيقى، مُوسيقى الحياةِ السّاخرة الّتي تنسابُ مِنْ عالم كُلّه سِحْرٌ مِنْ كُلّ مَكامِنِ شعر هاجر بن عمر». لذلك اخترْنا هذا الدّيوان الأوّل لهذه الشّاعرة الشّابّة، وهو ديوانٌ اختارت صَاحِبَتُهُ أنْ تجعله لِلقُرّاء في ثلاثة أقسام يحمِلُ القسمُ الأوّل منها عُنوان: «قَنَاعاتي» Ma forte raison ويحتوي على ١٤ قصيدة؛ ويحمِلُ القسم الثّاني منها عُنوان «بُذور الغموض» Les germes de l'obscur ويتضمّن ٩ قصائد؛ وأمّا القسم الثّالث فكان بعُنوان: «تَوَاطُؤ» Complicités. وقد تعرّضت هاجر بن عمر في القسم الأوّل للأشياء الّتي تتعلّق بها شاعرةً وامْرَأةً في عالم ترتيبُه الثّالث. وتناولت في القسم الثّاني من ديوانها الأسبابَ التي دفعتْها للكتابة. وجاء القسم الثّالث لتناول وسائل الخلاص من الغُربة الذّاتيّة في الأشياء ولدى الغيْر.

وأمّا الدّيوان الثّاني فهُو باكورةُ أعمال شاعرٍ بلغ العقدَ الرّابع أوْ كاد. قال الشّعر باللّغتَيْن ونشر بعضَ أعماله على أعمدة الصّحافة، ولكنّه كان يتهيّب إبداع هذه الأعمال في ديوانٍ يَهَبُهُ للقرّاء نهائيّاً. صاحبُ هذا الدّيوان من المختصّين في اللّغة الفرنسيّة على وجْه التّدريس بكليّة الآداب بسوسة، وهُو مِن المهتمّين المدافعين عن الأدب المغاربيّ النّاطق باللّغة الفرنسيّة. وهو من مواليد صيّادة بولاية المنستير. صدر ديوانُه خلال شهر ديسمبر ١٩٩٢ عن دار نجمة للنّشر والتّوزيع الّتي يُديرها بنَفْسِهِ. ويتكوّن هذا الدّيوان من ثلاثة أقسام أثبتَها الشّاعرُ على غلاف الدّيوان وهي: «الندى مشفوعاً بعاصفة وأبيات أخرى» Rosée suivi de Tempêtes et autres vers. . . وهُـو مجمـوع ٤٠ قصيـدة ومقطوعة أرادها الشّاعر عُصارةَ سنين طويلة من حياته، سنين الحَمْل والمرض، صَاغَهُ منْ دَمِه ومن أرَقِه لِيَبْسُطَهُ بهذه الصّورة على غير اكتمال، ولكنّه مُتهيّئٌ إلى الاكتمال: مِثْل الإنسان، مِثْل المجتمع على نحو ما تُبْسَطُ يَدٌ مبلّلة وقد امتدّت مِنْ قاع الهاوية.

قدّم لنا الشّاعرُ ديوانه بصوْتٍ أبحَّ كدفْقٍ مِنَ السُّمّ على حدّ عبارة «منصُور مهنّي»، ليعرضَ ذاتَهُ كما هُوَ وكما أنْتَ فيما لا تعرفُهُ عنْ ذاتك. فَديوَانُهُ دعوة كُلّ من سيجد نفسه فيه:

«هيا حبيبي، ذات اخرى هي ذاتك تنتظرك» Viens mon cher, alter ego t'attend، والمُنادي هُنا هو الشّاعر منصور مهنّي.

وأمّا الدّيوان الثّالث فهُو كذلك باكورةُ أعمال شاعر كادت الأربعون تُدْرِكُهُ، وهُوَ مِنْ مواليد «رحيمة حاجب العيون» بولاية القيْرَوان ويُدرّس بكليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس. وقد اختار أنْ يُعيد صياغة قول أمل دنقل: «أيّها الشّعر، يا أيّها الفرح المُخْتَلَس!» ليتّخذ صياغتَه الجديدة عُنواناً لديوانه **أفراح مُخْتَلَسَة**. وقد صَاغَهُ باللّسان العربيّ ليعُبّر به عن المرارة المُرّة، وهُو الّذي كلّما سَوّى حُلْماً سرقت مِنْهُ أمانِيَهُ القلُوبُ المستعارَةُ على حدّ قول الشّاعر في إحدى قصائده. والدّيوان يشتمل على ٢٣ قصيدة ومقطوعة كُتبتْ بين سنتي ١٩٧٤ و ١٩٨٧.

وأمّا الدّيوان الرّابع والأخير الّذي اخْترْتُ أنْ أتدبّرَهُ فيَخْتَلِفُ عن الدّواوين الثّلاثة الأولى بكوْنِه لا يشكّل باكورةَ أعمال صاحبه؛ فالشّاعر كان قد نشر قبْلَهُ بوقتٍ طويل **المواسم**، ونشر **جالةُ شعْراً**، ونشر مقاربات هي على التّوالي: **دروب الغجر، وأحوال عائشة، ومائة عام من القرية، ولم يبق إلاّ الشّعراء**. وهو من مواليد زرمدين بولاية المنستير وقد تجاوز سنّ النّبُوّة. يُدرّس الفلسفة، وهُو فيلسوف قد استقامت له الفلسفة كما استقام لهُ الشّعر. فالشّعْرُ والفلسفة إنّما يَصدُران في حقيقة الأمْرِ عنْ مَلَكَةٍ واحِدَةٍ في أصلها، وهي هذه الملَكَةُ الّتي ترفَعُ الإنسان عن الحقائق التّفصيليّة الواقعَة إلى عالم آخر أرْقى مِنْهَا يُفسّرُهَا ويَعْرِضُهَا في شيءٍ غَيْر قليلٍ مِنَ الرّوْعَةِ يَسْمُو بهَا إلى هذا الكمال الّذي يَطْمَحُ إليه الإنسَانُ المُمْتازُ. ذاكَ ما قالَهُ طه حُسين في كتابه **ألوان** وبالتّحديد في فصْلٍ لهُ خصّصَهُ لـ: پُول ڤاليري الشّاعر الفرنسيّ، وأضاف قائلاً: «وقدْ كان بول ڤاليري نفسُه هو الصّورة الكاملة للفيلسوف الشّاعر أو الشّاعر الفيلسوف، ومن أجْل ذلك لم يُخطئْ مُعاصروه حين سَمَّوْهُ شاعرَ العقل، ولم أبعُدْ أنَا حِين سَمّيْتُه عَقْلَ الشّعر»(٤).

ذاك ما قاله طه حسين عن بول ڤاليري، وذاك ما رَأيْنَاهُ ينطبقُ إلى حدّ بعيد على الفيلسوف الشّاعر محمّد بن صالح صاحب **أنتِ كالزّهرة لا تُبصرين**، وهو ديوانه الثّالث الّذي نشرتْه دار الأقواس بتونس خلال الثّلاثيّة الثّانية من سنة ١٩٩٣. ويشمل هذا الدّيوان ٢٥ قصيدة ومقطوعة شَاغَبَتْهُ فيها الأسئلة:

أراك تسأل
كم يُشاغبني السّؤال
أراك تسأل في احتفال الموت
بالموت عن وطنٍ لا يستحي منّا(٥).

٢٥ قصيدة ومقطوعة سعى صاحبُها جاهداً أنْ يُسمّي فيها الأشياء على الأقلّ بأسماء تُعبّر عنها حتّى إنْ لم تكن أسماءها بالذّات.

فالشّعر
نار الثوّار المُوقدهْ
الشّعر
لغةٌ
لذلك يُسمّي الأشياء
يتسمّى بها

الشّعر حسب محمّد بن صالح ليْس للوعظ وإسداء النّصيحة. ولذلك

---

(٤) طه حسين، **ألوان**. الطّبعة السّادسة. دار المعارف بمصر ١٩٨١ ص ٥١.
(٥) ديوان محمّد بن صالح، **أنت كالزّهرة لا تُبصرين** ص ٩٣.

يقول:

أعطيْنَا طرفه الأسماء كُلّها
قال أبداً مَا كتبْتُ لإسْدَاءِ النّصيحهْ
التّمائمُ للسّكونْ
ونحنُ الحركهْ
نَتْعَبُ ولا نهدأ
نأكل أصابعنا ولا نهدأ

فالشّعر
نار الثوّار المُوقَدَهْ
الشّعر فِعْلٌ فاحِش
إبداعُ الأهل يومَ يَنْحَرُون نُوقَهُمْ وقِيَمَهُمْ
رؤيا قبيحهْ
ترفضُ الخيْمَة والوظِيفْ
وتلعنُ المسكنهْ[7].

* * *

هذه جُملة الدّواوين الّتي اخْترنا أنْ نتوقّف عندما مَعَكُمْ لِنَجْلُوَ بعضَ المراجع الّتي استند إليها أصحابُها كيْ يصُوغوا بَعْضاً مِنَ الذّاكرة الثّقافيّة، ساعين جُهْدَهم إلى التميّز والفرادة. وَفي هذا الإطار ينبغي أنْ نُذكّر بقول جبران خليل جبران: «لا تَتوهَمْني عبْقريّاً قبْل أنْ تُجرّدني من ذاتي المقتبسة».

فأكثرُ الكتّاب أصالةً هو إلى حدّ بعيد راسِبٌ من الأجيال السّابقة وبُؤرةٌ للتيّارات المُعاصرة، وثلاثةُ أرباعه... من غيْر ذاتِه. ذاك ما قاله «لانسون» (Lanson) في بحثه الّذي عَرّبَهُ محمّد مندور ونَشرَهُ بعُنوان **منهج البحث في الأدب واللّغة** (بيروت ١٩٤٦)[8]. ثلاثة أرْباع الأديب مِنْ غير ذاته، ولكنّه يبقى أصيلاً حتّى حين يَصْدُر في رُبع أعماله عن ذاته؛ ذلك أنّ ذات المُبدع عُموماً هي تلك القُوّة الذهنيّة الكامنة فيه الّتي تُعطيه القُدرة على تبيُّنِ أشياء لا يتبيّنها الإنسانُ العاديّ.

فهذه هاجر بن عمر في ديوانها **مَكامِن** تصرخ وتعْول هي ذاتُها، ولكنْ في صراخها وعويلها صُراخ كُلّ امرأة مُتألّمة وعويلها في عالم يأتي ترتيبه الثّالث.

كان انطلاق هاجر بن عمر من تجربتها الشّخصيّة ومن عذابها الشّخصيّ ومن شقائها الذّاتيّ. إلاّ أنّها عانقت في قصيدتها تجاربَ نساء كثيرات، توصّلت هي أنْ تُعبّر بشيء من التفرّد والامتياز عنْ عذابهنّ وشقائهنّ. وكان ذلك على سبيل المثال لا الحصر في قصيدتها الّتي تحمل عُنوان Râler (صُراخ...):

طفقتِ امْرأةٌ تصرخُ ليْلاً
أنحنى الرّأس منها ووقعت مِنْ فرط الدُّوار
في تباشير الغموض...
وبحركةٍ فيها تناغم ضمّتْ معصميْها
من جديد، وتأمّلت - في حزنٍ - أصابعها الباهته
لأنّها ترفض أنْ تسْتَوْعِب ألمها
وهل حياةُ الكائنات إلاّ الحيّزُ الكبيرُ الخالي
الّذي تجمع فيه الضّمائر
على عجَلٍ، وُجُوهاً أُخرْ، ونيراناً أُخرى.[9]

وهذا منصُور مهنّي يُعبّر عن قمّة الألم الّذي يشعر به في قصيدة بعُنوان «مأزق»، وهو في الحقّ مأزقُ كُلّ إنسان. والألمُ المُتولّدُ عنهُ هو ألمُ البشريّة بأكملها أمام قتامة الواقع ومأساويّته الّتي عبّر عنها كذلك في قصيدته الّتي تحمل عُنوان «البحْر»:

وتصوغُ الكلماتُ البحْر
عندما يُطلقها البَحْرْ
عندما تصوغُ الكلمات الكلماتْ
في رجْع الوهداتْ
عندما يتناسل الكَلِمْ
في ليل الأنوار
عندما تتمطّى الأبياتْ
مِنْ على العَقَباتْ[10].

وهذا عبد العزيز الحاجّيّ يُعبّر عن المرارة الّتي يشعر بها هُو نفسُه ويشْعُرُ بها كُلُّ كائن سويّ يتألّم لبؤْس الواقع الّذي انعدمت فيه المشاعر النّبيلة وحلّت محلّها أحقاد القلوب المستعارة:

مُرَة
هذي المراره
كُلّما سوّيتُ حُلْماً
سَرَقَتْ منّي أَمَانِيّ
القُلُوبُ المستعاره
تعب الطّين إلى الرّوح
وذا وجهيَ شحّاذ على باب الحجارة[11].

وهذا محمّد بن صالح يُعبّر عن ازدواج الحزن والسّرور في الآن معاً في ذاتِه:

كفَنَي على كتفِي
والمهْرُ بالألف
مَيْتُ نفسي
لوْ يمَامةٌ حطّتْ على كأسي
قُلْتِ لي · اضْحكْ
ضَحكْتُ
قُلْتِ لي أبكِ
بكيْتُ
قُلْتِ لي صَلِّ لعينيَّ وكان الماء ثلجيّا

(٧) المصدر السابق ص ٥.

(٨) عنوان كتاب لانسون Lanson الأصليّ هو De la méthode dans les sciences حسب ما جاء في مقال الأستاذ منجي الشّملي «مقدّمة لفلسفة النّقد» ضمن كتابه المذكور آنفاً.

(٩) ديوان مكامن ص ١٣. تعريب صاحب المقال.

(١٠) منصور مهنّي، ديوان النّدى ص ٤١. تعريب صاحب المقال.

(١١) عبد العزيز الحاجّي: ديوان **أفراح مختلسة**، ص ١٣.

تَوَضّأتُ وَصَلّيْتُ
وقُلتِ لي ارْحَلْ
بقيت
لستُ نُوحاً
أنتقي أهلي وأهرب
لستُ إبراهيم كي لا ترغبُ النّيران في جسدي
ولستُ عيسى
يدخُلُ المسمار في قلبي ولا أصرخ [١٢].

ويحلو لشعرائنا من سِيَرِهِمْ الحديثُ عن الطّفولة الّتي تظلّ في ذاكرة الجميع رَمْزَ الطُّهْرِ والبراءة زاخرةً بالأحلام العِذاب. فهذا عبد العزيز الحاجّيّ يقول:

الصّبيّ أنا
كان مُنذ الصّغرْ
يَتَسَرْبَلُ بالحُلْم في نوْمِهِ
ثُمّ يَنْهَضُ مُنْتشياً
وَهُوَ يسْتَشْرفُ القادمَ المنتظرْ! [١٣]

وهذا محمّد بن صالح يقول:

أريدُ أنْ أرى
كيف صار جبلُ الصّوّان رمْلا
رُمّانةً
في يد صبيّ يقضم الجوع ويبكي [١٤]

وهـذا منصُـور مهنّـي يقـول فـي مقطـوعـة تحمـل عُنـوان «مشـروع قصيدة»:

والطّفل
عاكسُ الجمال
وعاء البياض
يجرح الأغنية
ويحلمُ القصيدة. [١٥]

ولا تخرُجُ هاجر بن عمر عن هذا النّسق في الجمع بين الطّفولة أو بين الحداثة (حداثة السّنّ) والحُلْم، ويتجلّى ذلك بدءاً بعناوين القصائد «صخرتي الفتيـة»، «النّجمة الفتيّة». . وتقول في قصيدة «صخرتي الفتيّة»:

بيْن صُمتِكَ وكياني
كُلّ الكلمات تطْفُو مع العجز عن القول
فالغريب الحزين
يملك صخرتي الفتيّة، المتلعثمة
القابعة طَيّ رياح أحْلامِي [١٦].

إلاّ أنّ هذا الاستحضار للطّفولة لم يُمْكِنْهُ أنْ يُنْسِيَ شُعَرَاءنا مرارة الواقع الاجتماعيّ والسّياسيّ. فتعرّض الحاجّي للفقر (الصّفحات ٤٣ _ ٦١ _ ٦٥ _ ٦٩ _ ٧٥ _ ٨٥) وتعرّض للشغب ومرادفه الجوع ص: ٥٧، و٨٢، وتعرّض للصعلكة ص ٤٣، ولوضع العمّال ص ٧٤.

شاعراً كان
ويُجيدُ الصّعلكة!
لا كما يغتالُهُ المذياع
في كُلّ صباح ومساء
بل كما أجّج فيه الشنْفَرى
رَفْضَهُ الحاملَ هَمّ الفقراء [١٧].

هذا بالإضافة إلى بعض الإشارات السّياسيّة الظّاهرة حيناً والخفيّة أحياناً:

أيّها الشّارع
يا نهر جموع الفقراء
صرْحُ «أفريكْ» هَوَى
طقسُ «أمريكْ» انْتَهَى
أيّها الأحمرُ. . . يا نَهْرَ دِمَاءِ الشّهَداء [١٨]

ويخاف منصور مهنّي على هذا الوطن خاصّة في قصيدة لهُ تَحْمِلُ عنوان «سيدي بوسعيد» وفيها يقولُ:

أيا سيدي أنا
يئنّ الجبل
تحت حوضك الهشّ
وفي قاع لسانك البحريّ
تنمُو مخطّطات الغازي [١٩]

ويقولُ في قصيدة أخرى يتألّم فيها لآلام الجزائر:

والحبُّ هو حُبُّ الثّغور [٢٠].

وهذا محمّد بن صالح يفْقِدُ الإشراق في كُلّ شيءٍ، فكُلّ شيءٍ قاتِمٌ لا يبْعثُ على التّفاؤُل:

كُنتُ قُلتُ في الكتاب الثّامن والأربعين سِفْر المهزلهْ
هذي شياهُكُمْ تَثْغُو
ودنَانُكُمْ عطْشَى
وخوابي القمح خاويَةٌ
فسبحان الله حين تجوعُون
تجوعون

إلى أن يقول:

وأُسجّل أسئلتي
هل كُنتُ في بوْحي داكناً جدّاً؟
أيْن اخْتَفيْت فعادت الأزهار لا تبصرني؟
ماذا عن العمّال

---

(١٢) ديوان أنتِ كالزّهرة لا تبصرين ص ٥٥ _ ٥٦.
(١٣) ديوان أفراح مختلسة، ص ٥٣.
(١٤) محمّد بن صالح، الدّيوان ص ٢٩.
(١٥) منصور مهنّي، الدّيوان ص ٩.
(١٦) هاجر بن عمر، الدّيوان ص ٣١.
(١٧) أفراح مختلسة ص ٤٣
(١٨) نفس المصدر ص ٧٥.
(١٩) النّدى ص ١٠.
(٢٠) نفس المصدر ص ١٢.

في جهنّم الآجُرْ
في العقل المحنّط
في ملفّات النّقاباتْ
وعلى سُفُوح القصائد المفتعلة.
والمُغنّي بالسقيفهْ
يُعمّد الزّوّار
ويقرأ من سُورة الأحرار ما تيسّر:
إذا البنادقُ صدِئتْ وإذا العُقُول غُرّبَتْ وإذا الصُّدورُ جُرّحتْ وإذا
الفكرُ سُجنتْ وإذا الثّوابتُ هُزمتْ وإذا القصائد فُضِحَتْ وإذا البنادق
سُئِلَتْ بأيّ شرْعٍ حَكَمتْ عَلِمَتْ ريُحكَ مَا حَمَلَتْ[٢١].

والحلُّ للفرار من هذه القتامة قد وَجَدَهُ شُعَراؤنا في الحُلْم. فيقول محمّد بن صالح:

الصّوت، يا أيّها الصّوت
لم يبق غيرُ الحُلْم نعْبُرُهُ
الصّوتُ يا أيّها الصّوتُ الّذي يَعْبُرُنا
لم يبق غيْرُ الحُلْم نعْبُرُهُ ونمضِي إلى مُدن الوجع الجديد[٢٢]

ويقول عبد العزيز الحاجّيّ:

هل أنا الآن سوى الأرض الّتي اشتعلت
رصاصْ؟
ساعة الطّلْق تُناديني
فيا حُلْمَ الملايين تَدَفّقْ
آهٍ يا حُزن الملايين تَفَتّقْ![٢٣]

وهو الّذي يقول أيضاً:

كثيرٌ منَ الحُزن يبْقَى
وتبقى الأماني مُعلّقة في فضاء الرّحيلْ
والّذي كان حُلْماً
يظلّ انتظاراً ببوّابة المستحيلْ[٢٤]

وتَرِدُ كلمةُ الحُلْم في المفرد والجمع عند منصُور مهنّي أكثر من ٨ مرّات. ولكنّ الحُلْمَ يَرِدُ في ديوان هاجر بن عُمر في سياق الحديث عن أوجاع المرأة الشّاعرة، المرأة الّتي لا تجد حرجاً في التّعبير عنْ كُلّ رغباتها بما في ذلك الرّغبة في القوْل، الرّغبة في التّعبير الّتي لا تقلّ ثِقَلاً وإلحاحاً عن الرّغبات المختلفة بما في ذلك الرّغبة الجنسيّة.

وبالإضافة إلى الذّات والواقع بمُختلف أبْعَاده يُمكن أن نتبيّن لدى شعرائنا ما يُمكن أنْ نسمّيهُ برواسب الذّاكرة الثّقافيّة العربيّة وغير العربيّة.

فهذا الحاجّيّ يستند إلى القرآن أسلوباً وذِكْراً فيقول:

وهذي البلاد الّتي اشتعلت ذات ليل
ستعلِنُ زلزالها
وستخرجُ أثقالها
بأسْم من رفعُوا عالياً
صوتهم والأيادي![٢٥]

ويقولُ في قصيدة أخرى:

ذكراك مرّتْ وانْتَهَتْ أحزانِي
يا شُعلَةَ النّيران في أجْفانِي
ما عُذْتِ «بسم الله» في قرآنِي
كلاّ ولا خمر الهوى... في حانِي[٢٦]

وأمّا عند محمّد بن صالح فيظهر هذا الاستناد أوْضَحَ أوْ على الأقلّ أكثر تواتراً:

أعطيْنا طرفَةَ الأسماء كلّها

والإحالة على القرآن واضحة جليّة، هذا بالإضافة إلى المقطع الّذي يستند فيه محمّد بن صالح إلى أسلوب القرآن اسْتناداً صريحاً (وكُنّا استشهدنا به في موضع سابق) وفيه يقول:

إذا البنادق صدئت وإذا العُقول غُرّبت...

والواضح من خلال تَدَبّرِنَا لدواوين شعرائنا أنّهُ كُلّما تعمّقتْ تجربة الشّاعر كثرتْ إحالاتُهُ الدّالّةُ على ما يُمكن أنْ نُعبّر عنْهُ بالخبرة. إلاّ أنّ هذه الاستحضارات ومُختلف الإحالات ومُختلف أدوات الكتابة «وآلياتها» لا يمكن أنْ تُحقّق وظيفتها إلاّ من خلال قدرتها على إنارة المعنى داخل النصّ. وَعليْه يُمكن التّسليم كما يرى «إيكو» فيما نَقَلْنَاهُ عن الطّاهر روانيّة[٢٧] بُوجود نظام من العلاقات المتبادلة بين الإشارات والمعاني يُسمّيها باللّهجة الخاصّة بالنصّ يُوَدّي التّأمّل فيها إلى «الغبطة الجماليّة».

وفي هذا الإطار يندرج إدراج عبد العزيز الحاجّيّ لاسْم الشّنْفَرى ولقوْلة أمل دنقل الّتي سُقْناها آنفاً. وفي هذا الإطار يندرج استحضار منصور مهنّي لسليمان الحكيم ولقرطاج وعلّيسة وتبسّة وغيرها من المدن. وهو ما غاب في قصائد هاجر بن عمر لأنّها لم تحتجْ إلى توظيفها وعبّرت عمّا تُريد التّعبير عنه بوسائل أخرى. وأمّا في قصائد محمّد بن صالح فيتكثّف هذا الاستحضار وتتنوّع الإحالاتُ خِصبَةً تُولّد المعاني توليداً مُوَفّقاً يَبْلُغُ ذروةَ الإبْداع مُنذ عُنوان الدّيوان ـ وفيه الإحالة على الشّاعر طاغور الّذي قال: «أنت كالزّهرة لا تُبصرين.. جمالك!!». ولم يشأ محمّد بن صالح أنْ يُكمل القوْلةَ ليُكلّف القارئ جهد البحث ويدفع عنه الكسل، وليُعْلِمَهُ منذ البدْءِ أنّه يضع شعره في مصافّ الشّعراء الكبار ـ وهو كذلك ـ: في مصافّ طاغور وناظم حِكْمتْ.

ولكن لعلّ محمّد بن صالح أمْيَلُ ـ من خلال استقرائنا لديوانه الأخير

(٢١) ديوان أنتِ كالزّهرة لا تُبْصرين ص ٤٨ ـ ٤٩.

(٢٢) ديوان محمّد بن صالح ص ٤٧

(٢٣) ديوان عبد العزيز الحاجّيّ ص ٧٢.

(٢٤) نفس المصدر ص ٤٧ / وانظر كذلك الصّفحات: ١٣ ـ ٢٥ ـ ٣٧ ـ ٥٣ ـ ٦٥ و٧٢

(٢٥) أفراح مختلسة، ص ٨٣.

(٢٦) المصدر نفسه، ص ٩٣

(٢٧) الطّاهر روانيّة (جامعة عنّابة) في مقال له بعُنوان «الكتابة وإشكاليّات المعنى: قراءة في بنية التفكّك في رواية تجربة في العشق للطّاهر وطّار»، مجلّة التّبيين، العدد ٦، السّنة ١٩٩٣ الجزائر ـ ص ٩٠

بصورة خاصّة ومن خلال استقرائنا لسائر شعره ـ إلى أنْ يكون من فصيلةِ طرفة الشّاعر الفتى الّذي يُسمّيه أحياناً ويُحيل عليه بالتّصريح حيناً وبالتّلميح حيناً آخر:

جالهُ مازلتُ وراء طرفةَ أضرب في جُروده بالطّول وبالعَرْض
أعطينا طرفةَ الأسماء كُلّها[٢٨]

ويقول:

تَقْبَعُ خولةُ في الخيمة القابعة على ضفّة النّهر

ويقول محمّد بن صالح مُحيلاً على طرفة كذلك:

يعلُو الفتى
يجاوز الشّعراء في طلعتهِ
يعلُو
فيكْبُرُ ظلّنا
سَلِ الفتى
كم مرّةً
جعل النّجوم حَصيرَهُ
وفجّر الأمطار من قبضته؟
وسَلْهُ عنْ بدْءِ المساءِ[٢٩]

فكأنّي بِمُحمّد بنْ صالح يقولُ مع جبران خليل جيران وهو يَتَحدّث عنْ «بلايك» Blake: «أتكونُ رُوحُهُ قد عادت إلى الأرْض لتسْكُنَ جسدي»[٣٠]. إلى هذا الحدّ بلغ عِشق محمّد بن صالح لشعر طرفة، إلاّ أنّهُ في المُقابل يرفُضُ أنْ يكون كامرئ القيس الّذي فضّل السّلطان السّياسيّ على سلطان الشّعر؛ فقد قوّض بنو أسد مُلكَ أبيه، وقتلُوهُ، فتلمّس مُعاونة القبائل في الثّأر لأبيه واستعادة مُلكه فأعانه بعضها وطارده المُنذر ملك العراق فاستجار بالسّموْأل، وتذكرُ بعض الرّوايات قصّة استعانته بالإمبراطور جستنيان الأوّل ورحلته إلى القسطنطينيّة.

كلّ ذلك ينبغي أن تستعيده الذّاكرة إذا أردْنا أنْ نَفْهَمَ قول الشّاعر محمّد بن صالح في قصيدة تحمل عُنوان «أوّل النّصّ» وهي فاتحة ديوانه:

وحتّى عندما يضيع الأهل، عندما
يذهب امرؤ القيس
إلى الرّوم ويُخيّل إلى الرّوم أنّنا دخلْنا السّكون، فإنّ أمّي
تَشُقُّ رِداءَها وتصرخ الحركةْ
لذلك
أظلُّ وراء طرفةَ أضربُ في جروده بالطّول
وبالعرْض[٣١]

وتتعدّد الإحالاتُ وتتنوّع من حمزة إلى خالد بن الوليد إلى خولة وصِفّين ومالك وليلى وداحس والغبراء ومعين بسيسو... كلّ ذلك ليكون الشّعر فعلاً سؤال الذّات وسُؤال التّاريخ وسُؤال الوُجود. فالشّعر كما قال محمّد بنّيس:

خطابُ الذّات المُفردة لا يثبتُ إمضاؤها الشّخصيّ إلاّ باختلافه عن غيره لا أقلّ منه ولا أكثر، لا أقدَم ولا أحدَث، مُختَلفٌ لأنّه كذلك يكون المفرد والمختلف، هُو بدْءاً ما يتحاشى الجماعيّ والمُجْتَمَعَ عليه، بحثاً عنْ عُزلة يرتضيها ويقبل بأهوالها هناك في حدّ العزلة. يُسمّي ذَاتَهُ ليُسَمّي زمَنَهُ، لهُ السّراديبُ والصّمْتُ لا يتنازل عنهما. إنّها بامتياز مكانُ حرّيته الّتي يعيدُ بها صياغة الذّات والعالم[٣٢].

ذاك هُو الشّعر الجيّد الّذي يبقى مهما كانت اللّغة الّتي كُتِبَ بها ومهما كانت المراجع الّتي استند إليها. قالت هاجر بن عمر شعراً وهو الشّعر فعلاً في ديوانها مكامِن؛ هو شعرها، هو ذاتها وهو تعبير عن ذوات كثيرات، تعبير عن ذات المرأة وعن الذّات البشريّة بصورة أشمل؛ وكان شعرها قريباً منّا، حبيباً إلينا، لم تقف اللّغة حاجزاً بيننا وبينه، كَتَبَتْهُ شاعرة تونسيّة فكان تونسيّاً، وعانقت فيه قضايا الإنسان فكان شعراً إنسانيّاً.

وقال منصور مهنّي شعراً بلسان الفرنسيّين ولكنّه انطلق فيه من ذاته ومن الواقع المحلّي (صيّادة مسقط رأسه) إلى الواقع الوطنيّ إلى القوميّ (الجزائر والعراق...) وإلى الإنسانيّ؛ فكان شعراً تونسيّاً إنسانيّاً عبّر عن هموم الشّاعر وعن هموم البشر جميعاً. فهذه «صيّادة» مسقط رأس الشّاعر حاضرة بتاريخها وقضاياها الشّائكة، هي صيّادة المهاجرين المغتربين الّذين خلّفوا وراءهم منذ عشرين سنة تقريباً مشاكل لا حلّ لها[٣٣]؛ وهذه تونس الخضراء بنخليها وزيتونها، الزّرقاء ببحارها وموانئها؛ وهذه الجزائر حاضرة بمُدنها وبآلامها الّتي هي آلامنا؛ وهذه العراق وعاصفة الصّحراء الّتي كانت محور القسم الثّاني من ديوان منصور مهنّي في قصائد: العاصفة الأولى والعاصفة الثّانية، وكان الإهداء بالتلميح حيناً وبالتّصريح حيناً إلى أطفال بغداد. كلّ ذلك كان صادراً عن تونسيّ عربيّ آلَمهُ الظّلْمُ والعُدوان ولم تضع قضيّته في اللّغة ولم تحُل اللّغة بيننا وبين تتبّع مُختلف خيُوطها.

***

كانت قراءتنا لهذه الدّواوين الأربعة قراءة ارتساميّة انطباعيّة حاولْنا بها تذوّقَ شعر أصحابها وتقريبه ممّن لم يتسنّ له الاطّلاع عليه، بعيداً عن الإحصائيّات وعن مُعقّدِ المُصطلحات (الّتي نحن في حاجة إليها في سياقات أخرى) حتّى لا يبتعد «النّقد» عن وظيفته الأساسيّة ـ في رأينا ـ وهي التّثمين والتّمحيص باعتماد «روح علميّة» لا «قواعد علميّة» تُضحّي بالذّوق.

(كلّيّة الآداب ـ سوسة)

(٢٨) ص ص ٦ و ٧ من ديوان محمّد بن صالح
(٢٩) ديوان محمّد بن صالح ص ٧٧.
(٣٠) وقف على ذلك النّاقد الأستاذ محمّد لطفي اليوسفي في كتاب ميخائيل نُعيمة عن جبران (انظر كتاب الوسعي في بنية الشّعر العربيّ المعاصر ص ١٥٥ دار سيراس للنّشر تونس ١٩٩٢).
(٣١) ديوان محمّد بن صالح ص ٨.
(٣٢) محمّد بنّيس «مُستحيل الشّعر العربيّ». مجلّة التّبيين الجزائريّة العدد ٥ / السّنة ١٩٩٢ ص ١١٥
(٣٣) انظر قصيدته بعنوان «لحن حزين لزوجة مُغترب».

انطفاء

يوسف أبورية

(أ)

هي الّتي طلبتْ هذا اللّقاء..

والآن تجلس أمامه على الطاولة، في ذلك المحلّ الرّاقي في وسط البلد.

وكانت قد دسّتْ له الورقةَ خلسةً حتّى لا يلحظها زملاءُ المكتب. طالعها، وفاجأه أنّها تحدّد موعداً للقاء.

إذن فهي قد فهمت ما يدور بداخله.

لم يكن من اليسير أن يفتح معها حواراً؛ فهي دون الأخريات يمكن الشكّ في سلوكها. كان يعرف أنّها معذّبة في حياتها الزّوجيّة، وكانت تختلي بالمديرة لتقصّ عليها عذاباتها، وهو يسترق السّمع إليها، ويراها حين تباغتها نوبة البكاء، ينتفض بدنها اللّدن، وتسيطر عليه ارتعاشة لا تسمح لها بالجلوس، فتقوم الزّميلات إليها، ويحطن بها، وتظلّ تنشج في بكاء عصبي، يسيل معه كحل عينيها في خيوط ممتدّة حتّى حواف شفتيها، فلا يستطيع المكوث في المكتب. يغادر إلى الخارج ويقف في الطرقة بانتظار الإذن، ليعود إلى مكتبه، وينظر إليها، فيراها وقد هدأت كثيراً، وتتملّى وجهه بحذر، وتصله رسالة عينيها الحزينة.

في مرّات قليلة استطاعا أن يختليا.

حين يتاح للزّملاء ترك المكتب إلى الصرّاف، أو حين يذهب إلى عمله مبكراً، فيجدها وحيدة، يدور بينهما حوار سريع لاهث، كأنّما يريدان أن يقولا كلّ شيء مرّة واحدة، قبل أن يقتحمهما الآخرون.

وقد يلقاها صدفة، أو عمداً في الممشى بين بنايات المكان، وربّما صادفها في الشّارع عند قدومها في الصّباح، يتبادلان كلمات سريعة خاطفة، ثمّ يدخلان من البوّابة، فيصمتان تماماً، ويبديان سحناً متحفّظة.

وفي هذه اللّقاءات القليلة حدّثته عن حياتها مع زوجها، وتيقّن بأنّها تحمل في طيّات نفسها روحاً قلقة متمرّدة، لا ترضى بالحياة البسيطة. فهي تظنّ أنّ حظّها التعس هو الّذي أوقعها في حبائل هذا الرّجل؛ فهو كالآخرين، لا يتميّز بشيء خاصّ، ولا يمتلك موهبة لافتة؛ وهي كانت تودّ لو ترتبط برجل مجنون، يصحبها إلى الأماكن الفخيمة، ويزور معها المدن البعيدة، ويحقّق لها طموح حياتها في الملبس والزّينة والسكن الرّاقي، ولكنّها أُجبرت على الحياة مع هذا الرّجل العادي، لا شيء في حياته غير العمل، وهو عاجز عن إثارة خيالها، وغير قادر على العيش في دنيا الأحلام الّتي لا تفارقها أبداً.

قالت في الورقة: «إنّك الرّجل الّذي حلمت به».

وهو سعد بهذا، فقد حان أن يغيّر نمطَ أيّامه الفارغة الّتي يقضيها ما بين المكتب والشقّة الّتي استأجرها في حي من تلك الأحياء النّاتئة في جسد المدينة الكبيرة.

وكان قد خبر تصرّفاتها، وعرف أيّ نوع من النّساء هي، وغذّى فيها تلك الأحلام الضّائعة، وجسّد لها شخصيّة الرّجل الّذي تفتقده. كانت عصيّة أوّل الأمر، لا تبدي له نظرات خاصّة، ولكنّه أصرّ على المواصلة؛ فكان يختلق الحوار مع الزّميلات، ويقصّ عليهنّ طرفاً من حياته خارج العمل، ليبدو أمامهنّ وكأنّه ذلك الصعلوك الّذي ينطلق في حياة حرّة، لا ضابط لها: فظهيرته يقضيها في التنقّل بين المقاهي، ويمضي اللّيل في الحانات، ولا يعود إلى شقّته كلّ ليلة إلاّ وقد انبلج الصّبح.

كلّ يوم يضيف حكاية مثيرة، ويرقبها، ويجدها تنصت بشغف، ويسمع طقطقة شفتيها، والتنهّدة الحارّة الّتي تنفثها من صدرها. فكأنّها تعلّق في جملة تحمل كلّ معاني الحسرة: أمّا نحن فننام بعد العشاء كالدّجاج.

ثمّ انتبه لالتفاتاتها المغايرة، صارت تقبل عليه ببشاشة محبّبة، وحين يرفع وجهه عن أوراقه تدوخه بنظراتها الملتاعة، ويبتسم لها، وتردّ بابتسامة لطيفة فيها دعوة للصّداقة والمودّة.

وتطوّرت الأمور، فقد انتاب كليهما الإحساس بأنّهما كائنان مختلفان، وأنّهما مضطران للعمل في مكان لا يليق بهما، ولا تنقصهما غير الأجنحة الّتي تسمح لهما بالتحليق عالياً في سموات لانهائيّة.

ولم يعد في مقدوره تحمّل تلك الشحنات العاطفيّة اللاّهبة، وهي لم تعد تتصرّف بتلقائيّة تجاهه، وشعرا بحصار الزّملاء؛ فقد لمّحوا أكثر من مرّة بما يشير لتقاربهما. وانقضى الزّمن الّذي أتاح له التّعامل

معها بحرّيّة، ولم يستطع أن يحسم الأمر، فهو يريد منها أن تخطو الخطوة الأولى. وترك العلاقة تنضج وحدها.

وفي بعض الأحيان كان يستشعر أنّها تفتعل الاحتكاك به، فربّما دخل من باب المكتب، فيفاجأ بوجودها أمامه، فيصطدم بها، تطلق آهة الاندهاش، ويكون للجسدين شأن آخر. فكان التماس المحدود يضاعف شحنات القلق المخزونة. وأحسّ أنّ كليهما يخشى لحظة الانفجار، وأصرّ على مزيد من الانضباط. لابدّ وأن تخطو هي خطوتها الأولى وعليه أن يصبر.

وها هي الثّمرة قد نضجت، وسقطت وحدها من شجرتها، حتّى واتاها موسمها.

طوى الورقة بحرص بعد أن قرأها، وأخفاها في جيبه، ورأى عين الزّميلة المثبّتة عليه، ولم يحفل بها.

المكان محدّد، وكذا الزّمان.

(ب)

إذن هي الّتي اختارت..

وها هو يجلس معها على الطّاولة..

فاجأته بتسريحة شعرها الهائشة، وثوب السّهرة المبثوث على قماشه قطع من الترتر البرّاق، وأزعجه أنّها صحبت معها ولدها الصّغير الّذي اقترب منه بعد دخولهما من باب المحل. أشارت إليه، وقالت: عمو.. يا عمرو.

كان يريدها وحدها، وهي حين شعرت بأنّه لم يرغب في وجود الولد، برّرت ذلك بأنّها لم تستطع تركه في البيت وحده؛ فأبوه يذهب إلى العمل هو الآخر، ولا يعود قبل العاشرة، ولم تفكّر في تركه مع جدّته حتّى لا تعرّض نفسها للسّؤال عن سبب خروجها بهذه الملابس اللاّفتة.

تمسّح به الولد، ووضع يده الصّغيرة على فخذه، وقال: جيلاتي يا عمّو.

- حاضر.. سأطلب لك كلّ ما تريد.

- وبيبسي؟

- عمرو.. عيب.

وأرادت أن تشدّه إليها، غير أنّ الولد خلع يده منها ولجأ إليه. مال بوجهه على فخذه، فراح يسرّح يده في شعره النّاعم، فاستنام الولد لحركاته بوداعة.

وشعر بدبيب النّمل في جسده.

بعد أن وضع الجرسون الجيلاتي وزجاجات البيبسي، انشغل عمرو بكأسه، ظلّ واقفاً تجاه الطّاولة ينقل الملعقة من الكأس إلى فمه، ودخلا هما في حوارهما الخاصّ.

كانت لا تكفّ عن إطلاق التنهّدات وهي تبثّ لواعجها.

سألها عن زوجها، وحياتها معه، ما هي المشكلة بالضّبط؟

قالت إنّها أحبّته - في البداية - كما لم تحبّ امرأة رجلاً قطُّ، وسرعان ما اكتشفت أنّه مجرّد حيوان، يأكل، ويقضي حاجته، ويمارس الجنس بروتينيّة مقرفة. وقالت إنّك لن تصدّقني حين أقول لك إنّه صار لا يقربني في الأيّام الأخيرة، وإذا حدث ذلك - وقليلاً ما يحدث - يفعله دون حماس.

- فاهم.. فاهم.

أدهشه أنّها تتكلّم بهذه الصّراحة وبقليل من التحفّظ والافتعال.

وسال الجيلاتي على ملابس عمرو، وسقطت منه قطع صغيرة على الأرض، فرفعت يدها وصفعته على وجهه: «تعال هنا لأطعمك».

ورفض الولد الذّهاب إليها، وتقلّب على الأرض، وهو يطلق العويل. فقام إليه ليرفعه على ساقه، وليهدّئ من روعه حتّى تنحسر تلك النّظرات المزعجة الّتي وجّهت إليهم من زبائن المحل، وراح يهدهد الولد، ويمسك له الكأس، وبدأ يطعمه بقطع يرفعها على حافة الملعقة. واستجاب له الولد وهدأ جسده تماماً.

وعاد الدّبيب من جديد..

وسقطت يد الولد على حين غفلة حتّى لامسته، فابتسم الصّغير، ووجّه كلامه إلى أمّه: عمّو..

وزحزحه إلى أطراف السّاقين، وانهمك في لملمة نفسه من أسفل، ولمح رعشة عينيها، وخشي أن تكون فهمت ما يعنيه الولد.

وأخرجت منديلاً ورقيّاً لتمسح به حول شفتيها. كانت ترفع المنديل أمام عينيها لتلحظ آثار «الرّوج» وتعضّ على أسنانها، وتخرج لسانها الورديّ لتضبط به دهان الشّفاه.

ومرّة أخرى استعادت حالتها الأولى.

وأذهله أنّها تحدّثت عنه، كيف لفت نظرها منذ قدومه للعمل..

وقالت إنّه الرّجل الّذي تودّ الارتباط به.

وقالت لا يهمّ أن يكون الارتباط بالزّواج، بل سيظلاّن على حالهما: تكتب إليه، ويكتب إليها، ويلتقيان لبعض الوقت في مثل هذه الأماكن، حبّ روحاني يعني، أم لا يعجبك هذا؟

وأخذ بالسّؤال، وأراد أن يشرح لها نظريّته في الحبّ، وأن يحادثها عن الكتاب الّذي طالعه وتقوم فكرته الأساسيّة على تفنيد مسألة الحبّ الرّوحاني هذه؛ فللحبّ دوماً أساس ماديّ، هو الاتصال..

- أعرف.. أعرف.

وخشي موافقتها على ذلك، فهو لا يستطيع مصاحبتها إلى جحره الّذي يقيم فيه كفأر الأرض الشراقي.

أحسّ ببلل على سرواله أسفل مقعدة الولد، وقال متودّداً: فعلتها يا جميل.

انزعجت هي وقامت من مكانها، ومدّت يدها لتضربه، ولكنّه أمسك بها.

ـ أرجوك..
ـ تعال لأغيّر لك السّروال.
ـ دعيني من فضلك أفعل ذلك.

ونزل بالولد عدّة درجات أسفل المحل حيث وجد المراحيض تقبع ساكنة في مكانها تحت الأرض، دخل به واحداً منها، وأنزل له السّروال، ثمّ قرّبه من العين، ولكنّه أبى، وقال له: خلاص عمّو..

رؤى البحر

ابراهيم عبدالمجيد

ـ ١ ـ

تراجع الماء فارتفعت الرّمال، وملأت الفضاءَ آلافُ الصّخور المبعثرة: صغيرةً عند الشّاطئ، كبيرة كلّما اقتربت من خطّ الأُفق، تحوط بها وتنبتُ من قلبها نباتاتٌ غريبة، وتزحف بينها وحولها الأسماك عديدة الألوان والأشكال مصابة بكهرباء شيطانيّة... في الوقت الذي انتصبت فيه في أكثر من موضع، أعمدةٌ رومانيّة عليها نقوش ماحلة حروفُها. كما ظهرتْ من بعيد بقايا سفن قديمة سوداء أخشابها زلقة نمت فوقها الطّحالبُ المائيّة.

لم يقف أيُّ شخص على الشّاطئ صارخاً. لم تنصب الدّهشة خيمتها على وجه أحد. هو وحده الذي رأى!

المصطافون يجلسون تحت الشّماسي. أمامهم، تحت أرجلهم في الغالب، يحفر الأطفالُ حفراً صغيرة، يملأونها بالماء الذي ينقلونه إليها بالدّلاء البلاستيكيّة. يدخل الأطفال إلى الماء فتجري خلفهم عيونُ الآباء والأمّهات، والبحر هادئ، ينسطح ماؤه باتّساع مريح للنّظر، ويتحرّك حركةً مخمليّة عذبة، وفيه توزّعَ الشّبابُ والفتياتُ والصّبية جماعات صغيرةً تلعب الكرة بسلاسة، أو تتسابق في السّباحة وطول النّفس.

فوق الجميع فضاءٌ أبيض واسع، تصعد فيه الشّمس قويّة إلى منتصف السّماء، فتزيد من اتّساع الكون وبهائه. والمرأة الشّابة الجميلة التي ترتدي الفستانَ اللّيمونيَّ الخفيف الفضفاض الكثير الدّانتيلا عند الذيل وحول الصّدر الواسع والكمّين القصيرين الواسعين، وتسرع حافيةً يسبقها ويحيط بها الأطفال، قد ابتعدت الآن مع امتداد الشّاطئ ناحيةَ اليسار. ولقد قال لزوجته حين رأى المرأة تمرّ من أمامه:

ـ لايزال الوقت مبكراً لضياع الأطفال.

لكن زوجته أخرجتْ من حقيبتها، المعلّقة على جانب «الشّيزلونج» التي تجلس فوقه، نظّارتَها السّوداء.

الشّمس ليست أمامهما. الشّمسية الكبيرة فوقهما والظلّ يحيط بهما. يعرف أنّها تغالب الدّمع. أحسّ بحاجة إلى النّهوض من مكانه قليلاً.

في اللّيلة الأولى لوصولهما منذ أسبوع، عضّه الجوع في وقت متأخّر. كان قد انشغل طويلاً مع زوجته في تنظيف الشّقة المغلقة طول العام. نامت هي حين انتصف اللّيل، وظلّ هو كعادته لا يستطيع النّوم حين يغيّر مكانه إلاّ بعد مضي ليلة، وأحياناً ليلتين، في المكان الجديد.

لابدّ أنّ المخبز الإفرنجي في الشّارع القريب لايزال موجوداً؛ قال لنفسه تلك اللّيلة، وغادر الشّقة بهدوء. لم يكن أحد في الشّارع. وجد المخبز مغلقاً، فمشى إلى مخبزٍ آخر. لم يقابله أحدٌ هناك أيضاً، على غير العادة في ليالي الصّيف. وعلى غير العادة أيضاً هبّت نسمةٌ باردة للحظات. لماذا حين يشيع البرد يصبح الكون عميقاً؟ وسمع ضحكة صاخبة، تأتي من إحدى الشّقق العالية، لصوت نسائيّ بديع، وسمع صرخة تمرّ من حوله، ثمّ سمع هدير أقدام تجري.

رآه خارجاً من زقاق مظلم، وخلفه رجل آخر يحمل سكّيناً طويلة تلمع في يده، ثمّ سمع صرخة مكتومة، ولاحظ أنّ الشّارع الكبير لا تضيء كلُّ مصابيحه. انهار الأوّل فوق الأرض، واندفع الآخرُ إلى زقاق جانبيّ. استدار هو عائداً بلا خبز. تمدّد بجوار زوجته مرهقاً ونام على غير عادته في مكان جديد...

ـ ٢ ـ

قبل أن ينهض من جوار زوجته تذكّر أنّه قرأ يوماً عن جزيرة في أحد المحيطات تظهر ستّةَ أشهر ثمّ تغيب ستّة أشهر بكلّ ما فيها، ولا تلبث أن تعود إلى الظّهور.

لقد حاول، ولا يدري لماذا، أكثر من مرّة اليوم، أن يسترق السّمعَ لحديث المرأتين اللّتين تجلسان تحت الشّمسيّة المجاورة، ولم يفلح في التقاط كلمة ممّا تقولان. فهما تتحدّثان بسرعة وحماس وصوت خفيض، وتلك موهبة لم يصادفها من قبل. اكتفى بالفرجة، خلسة، على الرّاحة التي تنطلق من وجهيهما حين تضحكان بين لحظة وأخرى، ومتابعة نظراتهما إلى الماء، حيث ثلاث فتيات جميلات يلعبن بالكرة، ووسطهن يتحرّك في حيرة صبيٌّ يحاول التقاط الكرة التي يتقاذفنها بينهن فيضحكن من حيرته وعذابه.

الفتيات المراهقات يرتدين المايوهات، وتبدو أجسادهن اللاّمعة

قويّةً مرنة متماسكة مثيرة وشهيّة لكهل مثله. ولأنّهن يقفن في الماء قريباً من الشّاطئ، فقد بدت سيقانهنّ القويّة مثل أعمدة مرمريّة. لكنّه كان قد نهض، ووجد نفسه يمشي إلى بائع الآيس كريم الذي لم يكن يقف أمامه أحد.

ـ لوليتا.

هكذا هتف. نظر إليه الرّجل في استغراب فاتحاً فمه بابتسامة واسعة مظهراً أسناناً غير منتظمة. أدرك أنّ هذا النّوع الجديد من الآيس كريم، الذي تملأ الإعلانات عنه شاشة التّليفزيون طوال اليوم، هو نوع مخصّص للأطفال. لم يتراجع. وفكّر: هل اكتهل إلى هذا الحدّ؟ وهل يعرف الرّجل شيئاً عن لوليتا؟. تناول قطعة الآيس كريم المتجمّدة في الأنبوب البلاستيكيّ، وطلب قطعة أخرى، ثم عاد إلى زوجته باسماً. قبل أن يصل إليها أعطى القطعتين لأوّل طفلين قابلهما. وأمام زوجته وقف وسألها:

ـ ألن تنزلي البحر اليوم؟

ـ ربّما آخر النّهار.

ـ لكنّك دائماً تحبّين النّزول قبل الظّهر.

ـ كان ذلك في العام الماضي.

ابتسم وقال:

ـ حقّاً نحن في عام آخر الآن وعلينا أن نغيّر عاداتنا.

كانت تعرف أنّه يغيظها بتعليقه، وكان يعرف أنّها تعرف ذلك، فأسرع بالنّزول إلى الماء. غطس غطساً طويلاً، ثمّ وقف ينظر إليها..

كانت طول الأسبوع، وحتّى أمس، تنزل قبل الظّهر. رآها قد خلعت نظّارتها السّوداء فلمعت من بعيد عيناها الزّرقاوان... كان يحلم منذ صغره بأن يتزوّج من شقراء. وها هو قد تزوّج من شقراء.. وزرقاء العينين أيضاً.

أدرك أنّه يقف في الماء الذي رآه منذ قليل وقد تراجع حتّى الأفق. ليس هناك أسماك تحته أو بين قدميه. لا أعمدة رومانية. لا صخور ولا سفن. تذكّر القبيلة التي قصدت بلاد المغرب، فمشى أهلها في الصّحراء حتّى تعبوا فرأوا مدينة خضراء فدخلوها وأكلوا وشربوا وناموا ليلتهم، فلمّا أصبحوا لم يجدوا المدينة، بل وجدوا أنفسهم في الصّحراء من جديد، فمشوا في خوف شديد حتّى رأوا مدينة أخرى أجمل من الأولى فدخلوها وأكلوا وشربوا وناموا وأصبحوا في الصّحراء فمشوا في حزن أشدّ، حتّى قابلهم راعٍ فقير قصّوا عليه نبأهم فقال إنّ ما جرى يحدث كثيراً، وسألهم عن وجهتهم فقالوا: المغرب، فقال إنّ عليهم الاستمرار في المشي حتّى تقابلهم مدينة ثالثة هي أوّل بلاد المغرب، فمشوا ورأوا مدينة لكنّهم لم يدخلوها أبداً إذ ظلّت تمشي أمامهم ولا يدركونها حتّى انقطع خبرهم.

استدار فرأى الأفق، فقرّر أن يسبح إليه. هل يصبح مثل تلك القبيلة؟. لا أفق في الوجود. المسافة بين الأرض التي يسبح فوقها والسّماء هي المسافة نفسها بين الأرض والسّماء عند الأفق. الإنسان هو الكائن الوحيد على الأرض الذي يحب أن يعيش مخدوعاً.

لكنّه سمع صفّارة الغطّاس الذي يقف على السّلم العالي فوق الشّاطئ فالتفت. لماذا يفعل ذلك والبحر هادئ اليوم؟ ورآه يشير إليه بعصبيّة. لعلّ هناك دوّامات ما.. رأى فتاة تقترب منه سابحةً في عوّامة سوداء. بدت مبتهجة. نظرت إليه بنزق طفولي وهي تبتسم. رأى جسدها الممدود على الماء وبين العوّامة ورديّاً، وبريق ساقيها ذهبيّاً تحت سطح الماء. لكن الغطّاس لم يكفّ عن الصّفير، فأخذ طريق العودة، واستمرّت الفتاة تتوغّل في الماء.

رأى على الشّاطئ المرأة الشّابة الجميلة عائدة لاتزال تبحث عن طفلها، وقد ازداد حولها الأطفال. تمشي باكية وعلى مهل قادمةً من ناحية اليسار ذاهبة إلى اليمين الأكثر امتداداً. لابدّ أنّ هذه المرأة لا ترى لامتداد الشّاطئ نهاية. لكن من الذي قُتل حقّاً تلك اللّيلة؟. بعد يومين من الحادث، وبينما هو متسلّق فوق السّرير يقرأ قبل النّوم، وينظر بين الحين والحين إلى شعر زوجته الغزير المنسرح على ظهرها العاري وهي نائمة، فكّر فجأة أن الرجل الأوّل لم يمت، بل استطاع أن يأخذ السكّين من الآخر ثمّ يقتله بها. الأوّل هو الذي هرب في الزّقاق إذن، والآخر هو الذي هوى!!

ـ ٣ ـ

ما كاد يعود ويجلس حتّى وقف. ابتسمتْ ومدّت يديها إلى ظهرها تفك السوستة الطويلة للفستان الصّيفي، ثمّ خلعته من فوق كتفيها وتركته يسقط عند القدمين وخرجت منه بالمايوه الأزرق الفاتح المشدود على جسمها اللدن الطّويل. شدّت «البونّيه» على رأسها إلى أسفل لتزيد إحكامه، وضعت الفستان على المقعد بإهمال، ثمّ مشت بتؤدة على الرّمال تتساند على الهواء..

يفتنه دائماً ظهرُها القويّ البديع التّقسيم. عشر سنوات هو عمر زواجهما، لم يترهّل فيها الجسدُ ولم يذبل. وقف يعاند الحزن بسبب العقم، وكثرة الارتواء إذْ تزداد شراهتها كلّما ابتعد الأمل في الإنجاب. لماذا يتحوّل اليأس إلى أمل مجنون؟ إنّه أمام هذا الشّره لا يظهر تكلّفاً. يفعل كلّ شيء مخفياً كل إحساس بالإكراه. الأنثى لا تريد الإذعان، والمرأة رحلة بحث أبديّة عن الأنوثة، وعليه أن يرضخ.. فهو يحبّها بحقّ.

في اللّحظة التي فكّر فيها أن ينهض ليلحق بها، إذ تبدو حائرة في البحر بدونه، سمع صوت صفعة وصرخة.. فالتفت ليجد رجلا يضرب فتاة تحاول أن تلملم ملابسها من تحت شمسيّة قريبة وهو لا يسمح لها بذلك، ثمّ أمسك بشعرها ولواه في قبضة يده، ودفعها للمشي مذعنة متألّمة تبكي أمامه، والنّاس كلّهم على الشّاطئ وفي الماء يتابعون المشهد بدهشة لا تقلّ عن دهشته... حتّى صعد الرّجل بالفتاة السّلم، الذي يفضي إلى أعلى الشّاطئ حيث الكورنيش.

عندما أصبحت الفتاة والرّجل فوق الرّصيف، واختفت سيقانهما خلف كبائن الشّاطئ العالية، بدأ كثير من الرّجال والنّساء يمتعضون، ويطلقون صيحات الاستنكار. يتقبّل النّاس رؤية النّساء بالمايوه على الشّاطئ بسهولة، لكن ذلك يكون صعباً في الشّارع العام مهما اقترب الشّارع من البلاج؛ وكورنيش الاسكندرية ليس شارعاً صغيراً مقفلاً.

سمع النّاس صوت احتكاك عجلات سيّارة تنطلق بسرعة غاضبة. تعلّقت بها أنظارُ الذين وقفوا فوق الرّصيف من المارّة. أدرك المصطافون أنّ السّيارة حملت الرّجل والفتاة معاً. نزل هو بعينيه، لكنّه توقّف بها عند باب مفتوح لإحدى كبائن الدّور الثّاني، فلمح خلفه شابّاً وفتاة، يقفان بثياب البحر في عناق هادئ، يرشفان القبلات على مهل، ففكّر في السّعداء والتّعساء، وعلى غير قصد منه تساءل في نفسه: إلى أي نوع ينتمي؟

كان سعيداً بتخلّصه من مشاغله الكثيرة في القاهرة، والمجيء إلى الإسكندرية التي يعشقها، وقال لزوجته «سندخل كل مطاعم المدينة الضّخمة وكلّ ملاهيها هذه المرّة، وسنسهر حتّى الصّباح كلّ ليلة في أحد الفنادق الكبرى، ولن نبقى في شقّتنا غير ساعات قليلة بعد العودة والسّهر، ولن أخبر أحداً من أهلي بحضورنا حتّى لا يزورنا فيضيع وقتنا، ولا يكلّفنا أحد مضض الزّيارات العائليّة». وقالت له إنّها أيضاً لن يشغلها عنه شيء، ولا شغل الكانفاه الذي تحبّه ولا تتخلّى عنه حتّى على الشّاطئ.

وفي اليوم التّالي لوصولهما طلبت منه أن يأخذها في السّيارة إلى سوق المنشية لتشتري قطعاً من الكانفاه وخيوطاً وإبراً. وافق هو على الفور، وكان باللّيلة الماضية قد رأى حادث القتل الغامض، ومشى معها في السّوق صامتاً.

عند عودتهما ضحكت ونظرت إليه بشقاوة مباغتة. ابتسم. لقد أدرك أنّها تتذكّر حديثه لها دائماً حين يراها تشتغل في الكانفاه. ينظر إليها مبهوتاً ويقول «كلّما رأيتك ترسمين بالخيط فلاّحة تحمل جرّة أو دَلواً، أكسرُ الجرّة وأترك الماء ينزل على رأس الفلاّحة؛ وحين ترسمين فلاّحاً يعزف على النّاي أسمع صوت النّاي.. ومرّة رأيتك ترسمين نسراً يصعد إلى السّماء فتمنّيت لو حملني معه وتركني فوق جبل أو بركان»..

في كلّ مرّة تضحك وتقول له «أنت مجنون». وفي آخر مرّة قالت له ذلك ردّ قائلاً «نعم أنا مجنون لأنّي كلّما وقفت على الشرفة فكّرت في القفز ثمّ الجري على الأرض. أنا لا أفكر في الانتحار كما ترين لأنّي أنزل سالماً وأجري..» لكنّها كفّت عن الضّحك لحظة ثمّ ابتسمت وهي تقول:

ـ حلمت أمس حلماً غريباً.

ـ خيراً.

ـ حلمتُ أنّي دخلت إلى مدينة تحوّل رجالها إلى أعمدة خشبيّة، وتحوّلت نساؤها إلى أشجار خضراء عريضة أورقت فروعاً وأزهرت أطفالاً جميلين تعلّقوا بالأغصان...

ـ ٤ ـ

اشتدّت الشّمس. ملأ الضّوءُ الأبيضُ القويُّ الفضاءَ. ارتفع الموج قليلاً وكاد يصل إلى الصّف الأوّل من المصطافين فأفسد كل حُفَر الأطفال الذين وقفوا يضحكون، وهم يرون الدّلاءَ وأدوات الحفر يجرّها الموجُ إلى البحر، ثمّ انطلقوا خلفها يلحقون بما يستطيعون منها.

ظهرت المرأةُ الجميلة الباكية من جديد، وقد ازداد عدد الأطفال الذين يحيطون بها هذه المرّة، بينما تباطأت خطواتها، وغاض لون وجهها أكثر وملأت الدّموع صفحته. بدت ذاهلة تماماً لا تبحث عن أحد. هتفت بها إحدى السّيدات أن تذهب إلى أقرب نقطة بوليس فربّما أخذه أحد إلى هناك، فكثير من النّاس يرون أن هذه أفضل الطّرق لإعادة التّائهين إلى أسرهم. بدا أنّها لم تسمع هتاف المرأة. ظلّت تمشي وحولها الأطفال بلا هدف.....

ـ مسكينة.

قالت زوجته التي كانت قد خرجت من الماء منذ قليل وجلست بالمايوه بعد أن جففت جسمها وحرصت أن تضع فوطة كبيرة على فخذيها وهي جالسة.

ـ البحر خطر على الأطفال دائماً.

قال ذلك، فقالت هي:

ـ صحيح هذا منظر يتكرّر كلّ عام.

مدّ يده إلى الحقيبة البلاستيكية التي بها السّاندوتشات ثمّ أخرجها خاليةً. سألته:

ـ جائع؟

ـ فكّرت أن آكل، لكن لا بأس أن ننتظر قليلاً.

مدّت يدها إلى حقيبة أخرى من قماش. أخرجت قطعة كانفاه وكرة خيط وإبرة ثمّ قالت:

ـ هذه القطعة بها مشهد رائع. بحر وعرائس بحر يلعبن في الماء، هل ستسبح بينهن؟

ابتسم وسكت قليلاً ثمّ تساءل:

ـ لماذا ارتفع الموج هكذا والوقت ظهر؟

شردت قليلاً ثمّ أجابت:

ـ البحر زعلان!

ـ نعم؟!

ـ زعلان. المفروض أنّك اسكندراني وتعرف حزنَ البحر.

ـ هذه أوّل مرّة اسمع فيها ذلك.

ـ لقد قلته لك العام قبل الماضي.

سكت ولم يعلّق. إنّه لا يذكر شيئاً من العام قبل الماضي، وربّما من العام الماضي أيضاً. وبسرعة انشغلتْ عنه بالشّغل في الكانفاه وباستغراق شديد، فانطلق يضحك لكن بصوت غير عال. لم تهتمّ بذلك، فقال:

ـ هل تعرفين لماذا ضحكت؟
ـ لقد تعوّدتُ على جنونك.
ـ هذه المرّة تذكّرت مجنوناً أكبر.
ـ . . . .
ـ تذكّرت الحاكم بأمر الله.
ـ وماذا يُضحك في هذا؟ كنّا نضحك على سيرته أيّام الدّراسة.
ـ هل تعرفين ماذا فعل ببعض النّساء؟
لم تردَّ. اتّسعتْ عيناها لاستقبال ما سيقول.
ـ لقد ذهب إلى أحد حمّامات النّساء. كانتْ به ثلاثون امرأة. أمر بسدّ الباب عليهنّ وبنىٰ على الباب جداراً ثمّ أشعل النّار في الحمّام!

في البداية تنمّرت للحظة، لكنّها ابتسمتْ بينما انطلق هو في ضحك هستيري حتى ظنّت أن الهواء الذي هبّ فجأة هو من تأثير ضحكاته.

رأت المرأتيْن القريبتيْن منها تنظران إليهما بشكل استنكاري، فهمستْ إليه:
ـ بالرّاحة. النّاس استغربت منّا. ماذا جرى لك اليوم؟
كتم ما كان يودّ أن ينطلق من ضحكات؛ وقال بصوت خفيض:
ـ أنا لا أعرف بالضّبط ماجرىٰ لي اليوم. أريد أن أحدّثك عن حلم عجيب. .

قالت هامسة بدورها متكلّفةً نفادَ الصّبر:
ـ لقد حفظتُ أحلامك كلّها.
ـ لكنّي لم أحدّثك أبداً عن هذا الحلم. إنّه أغرب من حلمك الذي حدّثِتني عنه، وهو بالمنّاسبة حلم قديم رأيته منذ أعوام، كلّما تذكّرته أحببتُ أن أحكيه لك ولا أعرف ما شغلني عن ذلك كلّ هذا الوقت.
ـ طيّب تفضّل احْكِ!
سكت لحظة ثمّ قال:
ـ وجدت نفسي أمشي في سرداب مضاء بشموع قليلة، وفي نهاية السّرداب وجدتُ شخصاً مربوطاً إلى جذع شجرة عارياً إلاّ من سروال، ويضربه عدد كبير جداً من النّاس بالسّياط يمزّقون لحمه.
ـ يا ساتر. هذا كابوس، لا حلم.
ـ هل تعرفين من كان هذا الشّخص، ومن الذين كانوا يضربونه؟
بدت الاسترابة في عينيها. قالت:
ـ إيّاك أن أكون أنا! إذا كنت أنا فلابدّ أنّ النّاس كانوا أهلك.
ضحك. ودّ لو ينطلق بالضّحك أكثر لكنّه وضع كفّه فوق فمه.

قال كأنّه يناجيها:
ـ كنت أقتل أهلي وأموّت نفسي.
طالت نظراتهما أحدهما إلى الآخر. تساءلت بهمس حنون:
ـ هل مازلت تحبّني حقّاً؟
ـ مازلت وسأظلّ.
ـ لماذا لم تنزل معي البحر؟
ـ أنت التي لم تنزلي معي، ورغم ذلك فكّرت أن ألحق بك.

ـ سأصدّقك. لكن قل لي إذن من كان ذلك الرّجل المسكين ومن كان الذين يضربونه؟
سكت لحظات ثمّ أجاب:
ـ كان جمال عبد النّاصر. ولمحت مِنْ بين مَنْ يضربونه، ملوكاً ورؤساء عرباً.
ـ أنت فعلاً مجنون.
ـ لماذا؟
ـ لأنّه لا يوجد عاقل يحلم بملك أو رئيس جمهوريّة!

ـ ٥ ـ

بدأ الجالسون في الصّف الأوّل من الشّاطئ يقفون. النّساء يُشرنَ إلى عمّال الشّاطئ ومؤجّري الشّماسي ليأتوا ويخلعوا الشّماسي عن الموقع الّذي وصل إليه الماء وليغرسوها في الخلف. بعض الرّجال بدأوا ينقلون الشّماسي بأنفسهم. انشغل الأطفال بجمع ما يجدونه من أشيائهم. حملت النّساء الحقائب القماشيّة والبلاستيكيّة التي تحتوي الطّعام أو الثّياب، وحملن الشباشب من كل نوع ولون. ارتفع الموج عالياً وطال كلّ شيء، ولأن الذين في الصّف الثّاني لم يتزحزحوا عن أماكنهم فقد حدث اشتباك بالكلمات في أكثر من موضع، واضطر الكثيرون ممّن كانوا يشغلون الصّف الأوّل إلى الرّجوع خلف الصّف الثّاني. لاحظ هو أنّ باب الكابينة العليا الذي كان مفتوحاً، ويتعانق خلفه الفتىٰ والفتاة، صار موصداً الآن. لقد مضى وقت طويل ولابدّ أنّهما قد انصرفا. ورأى فتيات كثيرات يخرجن من الماء في هلع تهتزّ أجسادهن اللدنة اهتزازات خفيفة جاذبة ولامعة بفعل سقوط الضّوء على اللّحم المبتلّ. وبدأتْ ريح تسري بعرض الشّاطئ، غير قادمة من البحر، تحمل سفوفاً غير كثيفة من الرّمال. لاحظ أنّه قد ابتعد كثيراً عن المرأتين اللّتين كانتا تتكلّمان همساً وبسرعة. لماذا حقّاً كان يريد معرفة شيء ممّا تتحدّثان فيه؟. ولاحظ أنّ كثيراً من الفتيات اللاّتي خرجن من الماء قد اتّجهن إلى بائع الآيس كريم الذي اتّسعت ابتسامته. ورأى امرأة بدينة وامرأتين صغيرتين وعدداً كبيراً من الأطفال يبكون حولهم غير بعيدين عنه ويتحدّثون بصوت عال:
ـ لابدّ أن نعود إلى البحر.
ـ البحر هاج، وجدَّتُكُم تقول إن البحر لا يكون كذلك إلاّ إذا كان هناك غريق.

نظر إلى زوجته التي كانت قطعُ التّطريز قد سقطت منها وهي تنهض بعد أن طالها الموج، ثمّ غيّرتها بقطعة أخرى عليها خطوط خارجيّة لرسم درويشٍ يدقّ فوق دفّ. فكّر أن يطلب منها مغادرة الشّاطئ مثل الكثيرين الذين يفعلون ذلك الآن، لكنّه تذكّر ما حدث لهما أمس حين هبطت الشّمس من الماء وغادرا الشّاطئ متأخّرين. لقد تشبّعا بجمال غروب الشّمس واشتعال الأفق فوق الماء الأزرق، ونزل هو إلى الماء مجذوباً إلى دفئه المسائي الحنون، وطلب منها أن تشاركه مرّة نزول البحر عند المغيب حيث يختلف الماء لوناً وطعماً ورائحة أيضاً، ووعدته أن تفعل ذلك، وقبل الانحراف إلى الشّارع

الجانبي الذي يفضي إلى العمارة التي يقطنان بها قرّرا الدّخولَ إلى شارع آخر قريب به سوبر ماركت تعوّدا على الشّراء منه. وما كادا يدخلان الشّارع ويبتعدان قليلاً عن الكورنيش حتّى سمعا ضجّة. كانت زمرة من الأطفال تطارد امرأة مخبولة وتقذفها بالأحجار من هلع وتقف فيتراجع الأطفال عنها لتجري فيتبعونها صارخين مهلّلين، بينما وقف عدد من الرّجال والنّساء في الشرفات ينهرون الأطفال الذين لا ينصاعون لهم. في نفس اللّحظة دخلت عربة بوليس «بوكس» الشّارع مسرعة تثير الغبار وتوقّفت فجأة أمام باب إحدى العمارات، ثمّ قفز من صندوقها الخلفي عددٌ من جنود الشّرطة، وقفز من جوار السّائق ضابطٌ شاب، واندفعوا جميعاً إلى داخل العمارة. توقّف الرّجال والنّساء عن الصّراخ في الأطفال، وتابعوا المشهد الغريب لعربة البوليس قبل أن يخرج الجنود والضّابط من العمارة يدفعون أمامهم ثلاث نساء عاريات ملفوفات في ملاءات مضطربة، وخلفهم أيضاً يدفع عدد آخر من الجنود بثلاث رجال عراة تماماً يسترون عوراتهم بأكفّهم. في تلك اللّحظات القصيرة كانت ثلاث عربات خاصّة قد دخلت إلى الشّارع وقفز من كلّ منها عددٌ من الرّجال والشّباب والنّساء حاولوا الفتك بالرّجال والنّساء العراة، لكن رجال الشّرطة منعوهم من ذلك، وقفز العراة إلى صندوق العربة الخلفي ومعهم رجال الشّرطة. وكانت الشرفات قد امتلأت بالنّاس يقذفون باللّعنات والبصقات. وكفّ الأطفال عن مطاردة المرأة المخبولة التي وقفت بعيداً تنظر إلى ما يجري بسعادة طفوليّة وعينين برّاقتين. وانطلقت سيّارة الشّرطة فجرى أصحاب السّيارات الخاصّة إلى سيّاراتهم ليتبعوها، لكن الأطفال كانوا قد سبقوهم في متابعتها وراحوا يقذفونها بالحجارة التي سبقت الجميع. وقالت زوجته:

ـ العجيب أنّي كنت قد نويت اليوم أن أنزل معك إلى الماء عند المغيب.

كان الهواء الحامل للرّمال يشتدّ، وازداد انصراف النّاس عن الشّاطئ. قال:

ـ يمكن أن نأكل الآن وننتظر، فقد يهدأ الحال.

مدّت يدها إلى حقيبة الطّعام. كان عدد من السّاندوتشات قد ابتلّ بالماء. قالت:

ـ لا مفرّ من العودة إلى الشّقة الآن.

كان يدرك أنّ الماء قد طال الطّعام ولا يدرك لِمَ طلب منها أن يأكلا. هل أراد أن تكتشف هي ذلك فتطلب العودة؟ على أيّ حال لم يعلّق. انشغل بمتابعة المرأة الجميلة الباكية التي لم تعد تمشي على الشّاطئ. رآها تمشي فوق اللّسان الصّخري الممتدّ طويلاً في البحر يفصله إلى منطقتين واسعتين للاستحمام. كانت وحدها هذه المرّة. رآها تجلس عند آخر نقطة فوق الصّخور. الموج يضرب في جوانب الصّخر العالية فيرتفع رذاذه ويطولها وينتشر حولها. لكنّها جلست غير مبالية بشيء تنظر إلى الأفق. ورأى، وهو يعود بعينيه عنها، الغطّاس النّوبيّ وقد وقف فوق السّلم الحديديّ ينزل الرّاية البيضاء ويرفع السّوداء ويطلق صفّارته بجنون لكلّ مَنْ في الماء. وفي لحظة ارتفع الموج أكثر وأصدر هديراً عالياً طال الصّف الأوّل للعدد القليل الباقي من المصطافين. كان ذلك الصّف هو الثّاني منذ قليل. الثّاني لم يقتل الأوّل حقّاً تلك اللّيلة، لكن الأوّل لم يقتل الثّاني أيضاً كما ظنّ بعد ذلك. الآن يدرك بوضوح أن شخصاً ثالثاً ظهر خارجاً من زقاق مظلم وقتل الاثنين معاً ثمّ عاد ليختفي في الزّقاق..

القاهرة

اليوم الأوّل

محمد نور الدين

ما إن اقتحمتُ باب المدرسة الابتدائية، في أوّل يوم من أيّام المدرسة الّتي كنت أسمع عنها بشغف من إخوتي الكبار ومن أصحابي الّذين يكبرونني سنّاً، حتّى أُخذتُ بهذا الاتّساع الهائل لفنائها! وبالرغم من أنّ أخي الأكبر كان يقبض على يدي الصّغيرة بحرص شديد كما أوصته أمّي في البيت، فإنّني بدأت أشعر بالضياع في خضمّ هذا العدد الكثيف من التّلاميذ بقاماتهم المتفاوتة. تذكّرت الأيام الممطرة العاصفة؛ كأنّ ساحة المدرسة مكانٌ شاسع أمطرت فيه السّماء أولاداً. وجدت نفسي بتلقائيّة أقبض على أصابع أخي بخوف واضطراب. ويبدو أنّه أحسّ بارتباكي وإحجامي عن التقدّم، فنظر إليّ مطمئناً ومشجعاً، وهمس في أذني بصوت دافئ: «المدرسة حلوة يا وليد.. تطلّع.. كلّ التّلاميذ مبسوطون.. هل ترى هذا الطّفل الصّغير كيف ينطّ بمرح وسعادة؟!.. هو مثلك في الصّف الأوّل الابتدائي.. أوّل مرّة يأتي إلى المدرسة..».

لم يكن الاتّساع وهذا العدد الضّخم من التّلاميذ هما وحدهما اللّذان أثارا مشاعر الفزع في نفسي، بل منظر أستاذ كان يصيح بغضب وسخرية. ملامحه متجهّمة ويلوّح بخيزرانة طويلة في يده: «اذهبوا جميعاً إلى وسط الفناء.. لا أحد منكم يقترب من مبنى إدارة المدرسة.. من لم يسرع سأضربه بالعصا..».

جذبني أخي بخوف وتوتّر بعيداً عن المعلّم، وأسرع مجرجراً إيّاي إلى عرض السّاحة.. بين لحظة وأخرى كنت أختلس

النّظرات برعب إلى الأستاذ، والخيزرانة المتراقصة في يده كالكلبة المسعورة. فاض الرّعب في أعماقي وتسلّل إلى مقلتي على شكل دموع أخذت تسيل فوق خدَّيَّ الطّازجين. كنت متأكّداً أنّ هذا المعلّم الّذي يمسك بالخيزرانة مهدّداً بها الجميع سينقضّ عليَّ حتماً بعد لحظات، ولابدّ أن يضربني على يديّ وفوق مؤخّرتي بعد أن يكلّف فرّاش المدرسة باحتضاني بقوّة كي لا أفلت من تحت العصا؛ تماماً مثلما كان يحكي لي أخي الأكبر وأصحابي الّذين التحقوا بالمدرسة قبلي بسنوات. كانوا يتحدّثون برعب عن «الأستاذ فرغلي مدرّس التربية الرّياضيّة» وكيف أنّه لا يرحم من يقع تحت يده من التّلاميذ، وأنّه مسؤول التّعذيب والضّرب والقتل بالمدرسة. لابدّ أن يكون هذا الأستاذ هو فرغلي بالذات.

رفعت عينيَّ الدّامعتين إلى أخي متوسّلاً: «أريد العودة إلى ماما في بيتنا..». ضحك أخي مربّتاً على ظهري: «لماذا أنت خائف هكذا؟!» اختلستُ النّظرَ من جديد إلى الخيزرانة المتراقصة وسألته بذعر: «أليس هذا هو الأستاذ فرغلي؟!»..

تضايقتُ من أخي إلى حدّ الثّورة عليه حين رأيته مستغرقاً في ضحك مفاجئ دون سبب، فصرخت فيه كالمستغيث: «عدْ بي إلى ماما حالاً، أرجوك يا أخي فهمي... أقبّل يدك..». تفاقم سخطي عليه عندما أهمل توسّلاتي. جذبني من جديد بعنف إلى عمق الفناء المدرسي وصاح في وجهي بأنفاس خشنة نضب منها كُلُّ أثر للعطف والحنان اللّذين كان قد أبداهما لي من قبل. تأجّجتْ أحاسيسُ الرّعب في نفسي. أدركتُ أنّ أخي فهمي هو الآخر قد استحال إلى فرغلي ولكن بدون خيزرانة. تملّكني توتّر قاتل، حين أدركت فجأة أنّ الجميع قد تآمروا عليَّ في وقت واحد، وأنّني وقعت في الفخّ بقدمي. أبي وأمّي وإخوتي وأصحابي وأقاربي وجيراني.. كلّهم.. كلّهم تآمروا عليَّ، أوهموني بأنّ المدرسة شيء جميل وطيّب، صدَّقتهم جميعاً.. وها أنا أجد نفسي وسط غابة من الوحوش محاطة بسور شاهق وباب واحد يسمح بالدخول فقط، ولا يسمح لأحد بالخروج منه. أحسستُ بلسعات الخيزرانة المتراقصة في الهواء، وهي تسقط بقسوة على مؤخّرتي وسط طابور التّلاميذ، وجميع الأولاد يضحكون عليَّ، ومعهم أخي فهمي. لم أتمكّن من السّيطرة على فمي وهو ينفجر بأصوات توسّلات محمومة وصاخبة، للعودة بي إلى ماما. غاظني أكثر أنّ بقية أولاد المدرسة قد تنبّهوا لوجودي، فراحوا ينظرون إليَّ، ويقتربون مني بدهشة وفضول. ولم تؤدِّ توسّلاتي إلاّ إلى زيادة نبرة القسوة والسّخرية في صوت أخي الّذي بدأ يستشعر الحرج حين تجمّع كلّ التّلاميذ حولنا، كأنّهم يتجمّعون ببهجة حول الحاوي، فصرخ فيَّ: «كفاك بلاهة وقلّة أدب.. فضحتنا وسط المدرسة..». ولم يكتف أخي بالصراخ في وجهي، بل لكزني بشدّة في كتفي، وهو ما رفع حدّة صراخي وإصراري على العودة إلى حضن ماما.

ولم يقطع عليَّ صراخي هذا إلاّ صوتٌ أكثرُ منه حدّةً. كان ذلك هو صوت جرس المدرسة الّذي سمعته لأوّل مرّة مستغرباً.. للحظات توقّفتُ عن البكاء والصّراخ وأخذت أتابع بقية التّلاميذ الّذين أنفضّوا عنّي فجأة ودون أن يأمرهم أحد! تعجّبت لأنّ كلّ واحد منهم وقف في مكان محدّد دون غيره. لكنّي عُدت للصراخ من جديد حينما تملّص أخي فهمي من يدي المرتجفة متجهاً إلى الوقوف في طابور مع تلاميذ في مثل قامته.. حاولتُ اللّحاقَ به.. لكنه بسرعة وخوف أعادني إلى مكان يقف فيه أطفالٌ في مثل قامتي القصيرة.. قال لي إنّه الصفّ الأوّل.. حاولتُ اللّحاق به من جديد، لكنّ الصّوت المرعب للمعلّم الّذي كان يمسك بالخيزرانة، حال دون ذلك.. توقّفتُ غارقاً في المكان الّذي حدّده أخي لي من قبل، وبكائي العاصف مازال يلفت نظر الجميع، وقد عقدت العزم على عدم المجيء إلى المدرسة مرّة أخرى، إذا ما نجّاني الله منها، وكتب لي عمراً جديداً.

انتبهتُ إلى أحد المعلمين يقترب مني مبتسماً، نظرت بوجل إلى يديه، فوجدتهما خاليتيْن من أي عصا.. اقترب مني أكثر وهو يبتسم بحنان وعطف.. لم أفزع منه وهو يمدّ كفّه المبسوطة إلى شعر رأسي يتحسّسه برفق.. اشتدّ ارتياحي عندما انحدرتْ أصابعه الحانية إلى كتفي وظهري وراح يربّت عليَّ بلين قائلاً بحبّ حقيقي: «لقد صرت رجلاً كبيراً الآن، والتحقت بالمدرسة.. الرّجال لا يبكون.. يبدو عليك الأدب

والذّكاء.. لماذا تبكي يا حبيبي؟!!.. المدرسة جميلة.. وتعطي شيكولاته ونلعب فيها بالكرة..» وقبل أن ينهي كلامه كان قد أخرج يده الأخرى من جيب سترته، ومدّ أصابعه لي بقطعة شيكولاته في غلاف أحمر لامع جميل.. توقّفت عن البكاء بعد أن شدّني اللّون الأحمر اللاّمع.. تردّدت أوّل الأمر في مدّ يدي إليها.. لكن مع التّشجيع المتواصل والحاني من الأستاذ مددت يدي إليها وأخذتها منه.. لم أشأ أن أفضّ غلافها في الحال، فكّرت في الاحتفاظ بها؛ حتّى أعود بها إلى أمّي وأبي وأختي الصّغيرة رغدة. فكّرت في الزّعم بأنّني شاطر، وأنّ الأستاذ أعطاني هذه الشّيكولاته مكافأة.. قبل أن أستمرّ في التّفكير في بقية القصّة الّتي أدعيها، اصطحبني الأستاذ، ومعي بقية الأولاد الجدد، بعيداً عن المكان الّذي يقف فيه طابور الكبار والأستاذ فرغلي، وذهبنا إلى آخر السّاحة.. جعل يخرج من جيوبه العديد من قطع الشّيكولاته ويعطيها لمن يخبر باسمه وبعدد إخوته، وأخذ يسألنا بودّ وعطف عن أشياء بسيطة وسهلة.. وأعطاني قطعاً جديدة من الشّيكولاته وقرّرتُ أن أقسمها بيني وبين ماما وبابا وأختي رغدة، الّتي تحبّ الشّيكولاته أكثر مني. ولم يكتف الأستاذ بهذا، بل أخرج لنا من جيبه أيضاً الكثير من البالونات الملوّنة، أخذ ينفخها، ويربط فوهتها، ويطلقها لنا في الهواء طالباً منا الرّكض خلفها والإمساك بها.. أخذنا نتسابق خلفها متنافسين بجديّة كرجال كبار. وراقني جداً وجهُ المعلّم الباسم عندما راح يقهقه من كلّ قلبه، وتذكّرت أبي حينما يلاعبني في البيت.. أحسستُ بحبّ جارف لهذا الأستاذ، بقدر كراهيتي وخوفي من الأستاذ فرغلي.. بدأت أقترب منه أكثر وأكثر، وأدفع إليه بالبالونة بمرح، فيردّها إليّ..

في نهاية اليوم الدّراسي الأوّل، كنت قد قرّرتُ أن أواصل مجيئي إلى المدرسة: «لن أتخلّف عنها يوماً واحداً.. سأستيقظ مبكراً.. سأصحو قبل أن يصحو أخي فهمي.. سآتي قبله إلى هنا كي ألعب مع أستاذي هذا».. اقتربتُ منه أكثر، فنظر إليَّ بفيض من سعادة تراق من عينيه على وجنتيه، وسألني بحنان بعد أن عرف اسمي: «ما رأيك يا وليد، هل المدرسة جميلة؟ وهل ستأتي كلّ يوم؟».

أجبته بعزم وصدق وأنا أتعلّق بأصابعه كأبي: «بالطبع يا أستاذ.. لكن ما اسم حضرتك، لكي أحكي لماما وبابا عنك؟..».

أجاب الأستاذ بحنانٍ غير عادي: «أنا الأستاذ فرغلي...».

الإمارات العربيّة

باب المراح

مصطفى الكيلاني

الحجارة المُكَدَّسَة هُناك حِذو آخر مَمَرٍّ إلى الذاكرة تَمْنَعُ الرؤية من الانتشار...

ـ هل نعود القهقرى؟

ريحُ ذَاكَ الخريف تكنس الأزقّة والسّطوحَ دون تَوَقُّف.. الأبواب العتبات النمل المُتَدَحْرِج قشورُ التّين الهنديّ رَوْثُ الأحمِرة العرباتُ تَجُرُّهَا البغال أكداسُ الزيتون في حلم الشتاء المُنْقضي الأطفالُ يتصايحون قشورُ الرمّان الأزقّة سطوح المنازل المحاريث العتيقة البياض..

ـ كيف المرورُ إلى مَضْجَعِها؟

لَحْظَة الأمل تَصْعَد من النسيان ثمّ تختفي...

«باب المَرَاح» الرَّحْبَةُ «القَصْر» الدكاكين بَرَاريدُ الشاي الممرّاتُ الملتوية إلى غابات الزيتون الأطفالُ الحُفَاة النساء يَحْملنَ «القلال» والمَنازلُ البيضاءُ تَنْتَشِرُ على الرُّبى في أشكالٍ مُدَرَّجة تَتَوَسَّطُها المئذنَة تَعْلُوهَا عتباتٌ قطنيّة كأنّها ظلالُ فراشات... ولادَاتٌ نُعُوشٌ تمرّ من «باب المراح» في كلّ يوم وجوهٌ تندفع كالسّيل إلى هناك القبورُ البياضُ الأعشابُ الطفيليّة جُثْمانٌ يُحْمَلُ ليُوضع في حفرة وآخر قريباً من يوم البارحة وتَمْضي الأيّام اللّيالي الأعوام...

ـ كيف المرور إلى قبرها؟

تَمَّ ذلك في عام الجراد أو الجدب تَبَعاً لاختلاف الرِّوايات. تدافعوا في الأزقّة.. تعالت أصواتُهم وانتشَرَ خَبَرُ «المحلّة»(*)..

«أمّ الزين» في قاع الغرفة الغربيّة مُمَدَّدَة على حصير تصرخ، والقابلة تضع الماء السّاخن قريباً من العَتَبة...

جحافل الجيش تتجمّع في السّهول المجاوِرَة.. النّساء يُغلّقن الأبواب والنّوافذ.. طلقات بنادق وصهيل خيول...

في أعلى الرّبوة رجال على صهوات الجياد وآخرون على الأقدام يتجمّعون.. مشهدٌ رَمَادِيّ يتّسع ويضيق والوجوهُ المذعورة في حركة متجمّدة.. الرّيح. صُراخ أمّ الزين.. في الغرفة «خَابية»(*) ضخمة تُغطّيها قطعة قماش وحَجَرَةٌ ملساء عَليها إبريق صغير، وفي الحلق والأسفل لُطَخٌ من الزيت والغُبار...، وَحِذْوَها جِرَارٌ وأوانٍ للطبخ و«كوانين»(*) بأحجام مختلفة...

الوجه المذعور العرق البارد عيناها تنغلقان ثمّ تنفتحان صوب «الدكّانة»(*) في قاع الغرفة..

ـ هل يَجفّ الحلم وتموت الذكريات؟!

الغسّالةُ والكفنُ وعويلُ الأمّ وبكاءُ أُخْتَيْها تعرض لحظاتٍ في خاطرها ثمّ تشتدّ آلامُها فتصرخ...

رأت في ليلة البارحة بُومَةً تُحلِّق فَوْقَ غُرفةِ حُلمها وتقترب من جراءٍ هزيلة، تمزّقها الواحدَ تِلْوَ الآخر بمخالبَ طويلةٍ فيتناثر الدّم وفُتاتُ اللّحم كأنّهما طالعُ رَذاذٍ، ويُدَوّي نُباح الأُمّ قادِماً من آخر السّقيفة..

يمتزج النباح بما يُشبه العويلَ وتستيقظ مذعورة على طلقاتِ بندقيّة وعواءِ كلب يلفظ آخر الأنفاس..

يَوْمَ تَدافعوا إليها امتزجت ظلالُ البنادق والسنابك والرؤوس بحَفيف الزيتون وارتعاشاتِ أَجْنِحَة الطيور المذعورة وأَصواتِ الرّجال يتهيّؤون للمعركة..

القلعة «باب المراح» منصور الزغداني في مقدّمة الحشود المتراصّة يخطب وَبِيَدِه بندقيّةٌ والجيش في أسفل المقبرة..

«أمّ الزّين» تصرخ: يا «محمّد»! صَوْتُ المؤذّن فتيلُ الزّيت لسان الضوء يرتعش بُقَعُ دَمٍ على الحصير...

السُّبل إلى القرى المجاورة مُغْلَقة عَدَا ممرّات ضيّقة إلى غابات الزيتون.. الماء الدّافئ على عتبة الباب والغرفة تسبح في ضوء شاحب تمتدّ عيدانه من النّافذة إلى وسط الدّار. جَمَلٌ ودجاجات وخروف مُوثَـق بِحَبْلٍ إلى شبّاك الغرفة المقابلة..

تمَلّكتها رغبةُ المستحيل منذ أن أبصرته لأوّل مرّة من سطح الغُرفة القِبْليّة في عشيّةٍ صيفٍ يركب فرسَه.. وجه بَيْضاويّ مدوّر وحاجبان كثّان ولحية بين السّواد والشُّقْرة. وعينان ضيّقتان صارمتان... تملّكها رُعب الرّغبة وكادت... البندقيّة الخنجَرُ في غمْدِه المقبض واللّسان الرّقيق يلتوي ونمنماتُ حروفِ والله عيني لا تنام.. وجه منصور لا يفارقها لحظةَ الاستلقاء في الفراش استعداداً للنّوم... في الحلم تراه يهمّ بالنّظر إليها.. تناديه.. لا يَسْمعها.. تلاحقه بلهفة المتشهّية والفرسُ ريح هاربة والرّعدُ يقصف فيَهتزّ المكان ويفيض الماء على التراب والحيطان والعتبات ويلوذ الأطفال بأحضان أمّهاتهم وتشتهي الخروج إلى الزقاق غير أنّها تخشى العيون وغضبَ الرّجال فتلوذ بالغطاء ويمرّ طيف منصور كالصّاعقة.. تنْتظره في كلّ العَشايا من سطح الغرفة القبليّة، قد يعود من «باب المراح».. تغيّرُ مكانَ نشر الكسكسي أو الفلفل. تكنس مَوْضِعاً وسرعان ما تنتقل إلى موضع آخر.. تَوهم أمّهَا بأنّها تُنْجز عديد الأشغال...

ـ «هل يمرّ قبل المَغْرب؟!».

غيمات شريدة تتراءى من النّافذة المطلّة على السّماء يدفعها القمر بعيداً عنه وتتعانق الظّلال في مشهد ليْليّ كأنّه مَوْكب رجالٍ يلبسون برانيس رماديّة ووجوههم المتفسّخة تُردّد بِذُعرٍ نَبَأ خَرابٍ قادم.

تصرخ.

يوم أعلموا أباها بالخبر لم يكن في وسعها إلاّ الإذعان لإرادة الرّجال الواقفين داخل السقيفة، وما كان لأبيها إلاّ أن يُطأطئ رأسه ويطلق زفراتِ التوجُّع.. «هل يرفض قرار «العرش» ويَدَاه مغلولتان وشرفه كلمات مهموسة شامتة على شفاه «أولاد مبروك»؟

ليلَةَ حُلْم البومة رأت بين اليقظة والكابوس دَمَ العشيرة يُلطّخ جذوع زياتين هرمة تناستها الأعوام وعيوناً حمراءَ كالجمر وجثثَ أبناءِ الأعمام.. همّت بالعويل ولكنّها سرعان ما أذعنت لخَوْفِها القديم واستسلمت لكابوس البومة والجِراء الهزيلة ومِزَقِ اللّحم والعظام المُتَنَاثِرة... وجه منصور لا يفارقها عيناه الصّارمتان أنفاسه يداه الغليظتان السّاختنتان لحظات البهجة في «سانية» أبيه داخل «الفروشة»(*) بعيداً عن الأنظار. الرّيح الخريفيّة وحفيف الأوراق والسّحب تتراكم فتنقبض السّماء.

تصرخ: «يا محمّد!» دويّ المدفع طلقات بنادق وصهيل خيول «باب المراح» يعجّ بالفرسان والجنود الغُزَاة... الأبواب تُخْلَعُ الأغنام والأبقار والجِمَال تُقْتَلُ والجِرَارُ تُهشَّمُ والزيْت بِرَك صغيرة أمام المنازل الخَربة والنّساء والأطفال حفاة والرّجال على ظهر الجياد يلوذون بالحقول البعيدة والأسرى والجرحى والأمّ الحزينة تنوح قريباً من فتيل الزّيت و«باب المراح» مُظلم قَفْرٌ والغزاة في كلّ مكان وجثّة منصور على الفراش والعينان مفتّحتان والأمّ وحيدة في ظلام الغرفة...

«أمّ الزّين» مُمَدّدة على الحصير والقابلة فرّت هي الأُخرى مع النّساء المذعورَات. العالم ضيّق. أحسّت بأنّها في قَبْوٍ مُرْعِب وأجنحة الخفافيش الوهميّة تدقّ زجاج نافذتها وتحاصر زَمَنَها الأخير.. وتتكدّس الأجنحة تتدافع الرؤوس تهتزّ النّوافذ الأبواب ويتهشّم الزّجاج يَسيح الدّم حبالاً تلتوي حَوْل عُنقها والألسنةُ نيران باردة تمتصّ آخر اللّحظات...

تدحرجت في النّفق الطويل. زحفت. حملها الوجع الأخير إلى غيبوبة اللّيل القادم.. أطلقت أنيناً خافتاً وقبل أن تُغمض عينَيْها في رحيل أبديّ سمعت من قاع موتِها المُجَوّف صراخَ رضيع فأدركت بأمومتها الهالكة أنّ الحياة لا تتوقّفُ.

تونس

* * *

ثَبَت بالكلمات الدّارجة الواردة في القصّة:

ـ «باب المراح»، «الرّحبة»، «القصر»، أماكن بعينها في القلعة الصّغرى، مدينة ساحليّة تونسيّة، وهي مسقط رأس الكاتب.

ـ «المحلّة»، جيش باي تونس الّذي هاجم القلعة الصّغرى في أكتوبر ١٨٦٤ لرفضها تسليم الضّريبة (المَجْبَة)...

ـ «كوانين»، جمع «كانون»، يُشبه المِجْمَرَة، وهو من أواني الطّبخ..

ـ «خابية»، آنية لخزن الحبوب والزيت..

ـ «الدكّانة»، مَوْضِع للاستراحة والنّوم..

ـ «الفروشة»، كوخ يلتجئ إليه الفلاّح للنّوم في ليالي الحصاد خاصّة..



دفاعاً عن الثقافة الوطنية الفلسطينية

فيما يلي ننشر بعضَ الأبحاث التي قُدِّمَتْ في ندوة عقدتها في دمشق مؤخّراً «لجنةُ الدفاع عن الثقافة الوطنيّة الفلسطينيّة»

«الآداب»

هذه المائدة المستديرة

عبد القادر ياسين(*)

ثمّة ما يلحّ على ضرورة توفير مسح ثقافي شامل لمرحلة خصبة في حياة حركتنا الوطنيّة الفلسطينيّة، غطّت ثلاثين سنة كاملة ومتّصلة، بدأت بقيام منظمة التحرير الفلسطينيّة (١٩٦٤)، وانتهت بتوقيع اتفاق القاهرة (١٩٩٤)، ومن قبله اتفاق أوسلو ـ واشنطن (١٩٩٣).

كنّا، في أيّار (مايو) الماضي، نظّمنا مائدة مستديرة، في سبيل «مراجعة نقديّة لمسيرة منظمة التحرير الفلسطينية (١٩٦٤ ـ ١٩٩٤).

أسّست هذه المائدة لأخرى، نضع [بعض] موضوعاتها هنا بين أيدي القرّاء، انعقدتْ في قاعة الشهيد غسّان كنفاني بمخيّم اليرموك، في العاصمة السوريّة، واستغرقت ثماني ساعات من أيّام ٢٣ و٢٤ و٢٥/٧/١٩٩٤، وكانت وقفاً على الثقافة، دون غيرها من العناوين، مركّزةً على ما هو أساسي من صنوف الثقافة: من أدب، وفنّ، وصحافة، وتربية.

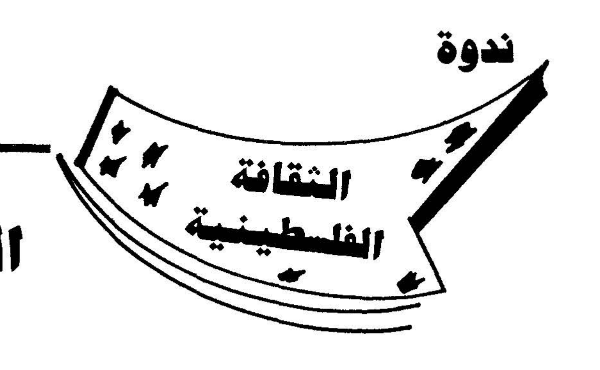
بعد شهر واحد من التوقيع على اتفاق أوسلو ـ واشنطن، عقدنا مائدة مستديرة حول مختلف أبعاد هذا الاتفاق (١٣/١٠/١٩٩٣)، وقامت مجلّة الآداب البيروتيّة مشكورة بنشر موضوعات المائدة، في عدد تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٣. على أنّنا في لجنة الدفاع أحسسنا بأنّ ثمّة ضرورة وأهمّيّة بالغتين كي نحرث عميقاً في الأرض، حتّى نتهيّأ للمرحلة الجديدة. فكانت هاتان المائدتان في قراءة الماضي، قراءة نقديّة، متأكّدين بأنّنا لن نفقد شيئاً من وراء هذا النقد إلاّ أخطاءنا، التي تذهب غير مأسوف عليها... بما يتيح لنا التطلّع إلى المستقبل، متحصّنين ضد أخطاء الماضي، مطوّرين ما تضمّنه هذا الماضي من إيجابيّات وأمجاد.

غنيٌّ عن القول بأنّ ثماني ساعات غير كافية للإحاطة بهذه الثقافة، وتشخيص دائها، ووصف الدواء لها. على أنّ هذه المائدة نجحت في رصد وتحليل المعالم الرئيسيّة لهذه الثقافة، عبر الأعوام الثلاثين المنصرمة.

ثمّة خصوصيّة لثقافتنا تتمثّل، أوّلاً، في إنتاج معظمها في المنفى؛ وثانياً في الانتماء المزدوج للمثقّف (لفلسطين والقطر العربي المضيف)؛ وثالثاً في أنّ قيادة منظمة التحرير أهملت الاعتناء بالثقافة، إلى حدّ بعيد، واستبدّت باتّحادات الكتّاب والصحفيّين والفنّانين، لتجعل منها قِرَدة، تعجن عجين الفلاحة، وتنام نومَ العازب، وتسرّي عن القادة المرهقين! وذلك بعد أن صادر هؤلاء القادة إرادة أعضاء هذه الاتّحادات، وداسوها بالنّعال. والمقام لا يتّسع للوقائع الوفيرة في هذا الصدد. ومع هذا كلّه كان للثقافة القِدْح المعلّى في بلورة الكيانيّة الفلسطينيّة.

تُرى هل ننجح في أداء مهمّتنا... التي تنحصر في رصد خطى الهجمة الاستعماريّة الصهيونيّة على وطننا العربي، وكشفها للجماهير، أوّلاً بأوّل؛ متضامنين مع كلّ العرب الوطنيّين والقوميّين، لدحر هذه الهجمة، وصولاً إلى وطن عربي موحّد، يستند إلى مشروع نهضوي، بتنمية مستقلّة، وديمقراطيّة رحبة؟

(*) أمين سرّ لجنة الدفاع عن الثقافة الوطنيّة الفلسطينيّة.



الفكـــر المكــافــح في مــواجهــة ايــديــولــوجيــا التعـايش

د. أحمد البرقاوي

حين يدور الفكر في حقل التّاريخ، باحثاً عن جهاز مفهومي يواجه مسألة المصير، فإنّه ـ في هذه الحال ـ لا يستطيع فكاكاً عن السّياسة، بوصف الأخيرة ممارسةً عمليّة تحاول أن تحقّق منظومةَ أفكار نشأتْ وتطوّرتْ في علاقة حميمة مع العالم.

وإذا كانت الممارسةُ السياسيّة تُنتج، بالضرورة، مبرّراتِ فعلها، فإنّها سرعان ما تغدو خاضعةً، بهذا الشّكل أو ذاك، لمنظومة الأفكار تلك. غير أنّ تناقضاً بين حقل السّياسة وحقل الإيديولوجيا لابدّ وأن يفضي إلى درجة من الانزياح تفرض، بالضّرورة، البحثَ عن حقل آخر من مفاهيم إيديولوجيّة؛ فتبدو الممارسةُ السّياسيّة، إذّاك، تعبيراً عن فكر إيديولوجي جديد، كي يكون هناك معنى لهذه الممارسة.

وبالتالي فإنّ تحوّل الفكر السّياسي عن الممارسة السّياسيّة لا ينجب فهماً لأيّ طرفٍ منهما. وبالمقابل فإنّ الكفاح الفكري ـ الإيديولوجي، بمعزل عن الكفاح السّياسي، ليس إلاّ مظهراً من مظاهر العجز التّاريخي.

وتأسيساً على ذلك، فإنّ البحث عن تكوّن منظومة المفاهيم التي تشكّل خطاباً ينطوي على درجة من التماسك النظري، لن يكون ممكناً إلاّ بردّه إلى حقل الممارسة: أي التّاريخ..

فمفهوم «التحرير»، الذي يعني تحريرَ فلسطين من اليهود المحتلّين، لا معنى له إلاّ في شروط تكوّنه، كتعبير عن ممارسة لا تتحدّد بإخفاقها أو نجاحها. إنّه مفهوم لا يُفهم بذاته، بل في منظومة من المفاهيم التي أسّست له. وبمعنى آخر، فإنّ مفهوم تحرير فلسطين ينطوي، بالضّرورة، على تصوّرٍ شامل لجملة من العلاقات والترابطات المتعلّقة بالصّراع العربي ـ الصهيوني، وطريقة التعامل معه. ذلك أنّ الانطلاق من واقعة أنّ فلسطين أرضٌ عربيّة، بالمعنى التّاريخي الماضي والرّاهن، وأنّها سُلختْ عن جسد الأمّة، بفعل حركة استعماريّة استيطانيّة إجلائيّة وبقوّة السّلاح والسّيادة الإمبرياليّة ـ الاستعماريّة على العالم غير الأوروبي، يحدِّد، بالضّرورة، وعلى نحو منطقي، المفهومَ المواجه... ألا وهو مفهوم التحرير.

ولمّا كان التّاريخ لا يُواجَه بِسلاحِ المنطق، بل بمنطق السلاح، فقد نشأت الحركة الفدائيّة الفلسطينيّة كثورةٍ تسعى نحو تصحيح خطأ تاريخي. إذاً، مفهوم التحرير هو ثمرة واقع اتّسم بالتناقض العملي، ثمّ تجسّد في ممارسة عمليّة. فتعيُّنُهُ يأخذ أشكالاً متنوّعة، إن على مستوى الممارسة الثقافيّة أو السياسيّة، أو مستوى الناحية العمليّة. وإنْ حدّدنا مفهومَ التحرير عن طريق السّلب، قلنا: أنْ لا صلح مع عدوٍّ إجلائي استيطاني عنصري؛ لا مساومة حول الأرض؛ ليس هناك إمكانيّة للتعايش مع اليهود الذين يشكّلون دولةً عسكريّة بامتياز.

من هنا نفهم أسماء حركات المقاومة الفلسطينيّة: «الجبهة الشعبيّة لتحرير فلسطين»، «حركة التحرير الوطني الفلسطيني (فتح)»، «طلائع حرب التّحرير الشعبيّة»، «الجبهة العربيّة لتحرير فلسطين»، «جبهة التحرير الفلسطينيّة»... إلخ. وليس الميثاق الوطني الفلسطيني إلاّ التعبير النظري السّياسي عن فكرة التحرير.

وفي لحظة من لحظات التّاريخ يجري فيها التّطابق بين الممارسة والنظريّة ـ أو الفكر ، فإنّ أحداً لا يسأل عن درجة هذا التطابق. وفي اللّحظة التي يشْجر فيها الاختلافُ بينهما ، فإنّ لحظة أخرى من التّاريخ تبدأ بشقّ طريقها معبِّرة عن نفسها، فكراً وممارسة.

في لحظة أولى، يبرز التناقض بين منظومة الأفكار والسلوك العملي. فلأنّ الأفكار تتمكّن، غالباً، من الذّهن، فهي بطيئة التلاؤم مع اللّحظة الجديدة، فيُحتفظ بها، بدواعي الوفاء لها، وبدواعي الإبقاء على اللّحمة بين النّاس. وبالمقابل تجري عمليّة البحث عن مفاهيم تبرّر هذا التناقض، ساعية للتأكيد النظري على أنْ لا تناقض بين ما هو ثابت وجوهري وبين الممارسة المرحليّة والبحث عن

مفاهيم جديدة. . . كلّ هذا من أجل تبرير هذه الممارسة المرحليّة. غير أنّ حقيقة الأمر لا تعدو كونه مرحلة كاملة تسعى إلى إقامة قطيعة مع أخرى سابقة عليها.

ففي مرحلة التناقض المتعيّن حاليّاً بين مشروعين لكلّ منهما حدوده، أقصد المشروع العربي ـ الفلسطيني، والمشروع الصهيوني اليهودي، فإنّ السّعي قائم لحلّه حلاًّ غير صراعي. من هنا طفا على السّطح مشروعُ الحوار السلمي مع العدوّ، بوصفه المشروعَ الوحيد لدى عددٍ من الأطراف المشاركة، أصلاً، في الصّراع. وهنا يجب أن نميّز بين الحوار السّلمي والسّلام المنشود. فقبل أن أعيّن مفهوم السّلام، تجدر الإشارة إلى أنّ السّلام ليس مشروطاً بالحوار السّلبي؛ ذلك أنّه قد يتحقّق عن طريق آخر، صفتهُ الأساسيّةُ: الكفاح. أمّا الحوار السّلمي فإنّه يحدّد، سلفاً، نوعاً محدّداً من السّلام.

أعود الآن إلى جهاز المفاهيم، الذي يُسند ما أسمّيه «أيديولوجيا التعايش». و«التعايش»، بحدّ ذاته، هو أحد أهمّ مفاهيم هذا الجهاز.

فالتعايش مفهوم يحيل، مباشرة، على التسليم المسبق بأنّ هناك شعبين يتنازعان على أرض مشتركة بينهما هي فلسطين: شعباً فلسطينيّاً، وشعباً يهوديّاً؛ وأنّ الصّراع بينهما لن يفضي إلى انتصار أحد الطرفين: فلا القوّة العسكريّة الصهيونيّة كانت قادرة على إلغاء الشعب العربي الفلسطيني، ولا الثّورة الفلسطينيّة أو المواجهة العربيّة كانتا قادرتيْن على إزالة إسرائيل. إذّاك ـ وبحسب مفهوم التعايش ـ تغدو المواجهة بين الطرفين بلا معنى، لأنّها بلا نتيجة. وإذاً، فما لم تستطع القوّة أن تحقّقه، فلابدّ من صيغة يحقّقها الحوار: صيغةِ تعايشٍ بين طرفي الصّراع.

صيغة التعايش ليست حلاًّ للصّراع، لأنّ هذه الصيغة ذاتها محكومة بمنطق القوّة!

لكنّ الحوار يقوم بين طرفين غير متكافئين. ولهذا فإنّ صيغة التعايش ذاتها محكومةٌ بمنطق القوّة. وبهذا المعنى فإنّ منطق القوّة، الذي رُفض من طرف دعاة هذه الصّيغة بدواعي عدم قدرته على حلّ الصّراع، يعود ليحكم طريقة الحوار ذاته. وهنا يتحدّد طرفا الحوار: بأنّ الأوّل (إسرائيل) يمتلك منطق السّلاح؛ وأمّا الطّرف الآخر فلا يملك سوى سلاح المنطق.

في هذه الحالة، يبرز مفهوم جديد في أيديولوجيا التعايش، ألا وهو مفهوم «الواقعيّة».

مفهوم الواقعيّة، المستخدم حاليّاً، يستند، بالأساس إلى الإقرار بعدم التكافؤ بين القوّتين المتصارعتين، كما يبدو لأكثر من منظر سياسي للحوار السّلمي. وينشأ مفهوم الواقعيّة كتعبير عن عجز الإرادة في تحقيق ما تريد.

عندها يصادر مفهومُ الواقعيّة جميعَ الإمكانيّات، لقاء إمكانيّة واحدة، تُفرض فرضاً: ألا وهي إمكانيّة التعايش، كما يقرّرها منطقُ القوّة.

ولمّا كان كلُّ مشروع هو إمكانيّات يُسعى لتحقيقها، فإنّ حشر الحلّ في إمكانيّة واحدة يعني انتهاءَ المشروع. ولمّا كان المشروعُ يعبّر عن حركة عامّة في المجتمع، تلتفُّ حولَهُ فئاتٌ وطبقاتٌ من شعب كامل مسلّحةٌ بمستقبل ذي أفق واسع فإنّ انتهاءه يعني انتهاءَ حركة هذا المجتمع بكلّ فئاته. . . في الوقت الذي لا يحتاج فيه القبولُ بالأمر الواقع إلاّ إلى جزء ضئيل من قوى المجتمع، يمتلك القدرة على اتّخاذ القرار، بدون الأخذ بعين الاعتبار مستقبلَ المجتمع ذاته!

ولكي يدلّل على هشاشة المشروع وطوباويّته، تتحدّث أيديولوجيا التعايش عن أنّه مشروع مرحلة لم يعد متطابقاً مع المرحلة الجديدة، أو منطق العصر. وهكذا تجري عمليّة إشاعة «المرحلة الجديدة» أو منطق «العصر» كمفهوم مترابط مع مفهوم الواقعيّة بالمعنى الذي أشرنا إليه. فماذا تعني المرحلة الجديدة أو منطق العصر، في إيديولوجيا التعايش؟

* * *

يبدو منطقُ «العصر» في إيديولوجيا التعايش منطقاً لحلّ النّزاعات سلميّاً ـ وهي فكرةٌ طرحها غورباتشوف في كتابه **البيريسترويكا** ـ ثمّ زوال الصراعات العالميّة التي كانت قائمة على أساس إيديولوجي. وإذا كانت المرحلة السّابقة حالت دون أن تحقّق الإمبرياليّةُ الأمريكيّة كلَّ ما تريده في بقاع العالم بفضل المواجهة السوفيتيّة، فإنّ المرحلة الراهنة ـ بعد زوال الاتّحاد السوفياتي ـ فسَحت المجال لأمريكا أن تحقّق ما كانت عاجزة عن تحقيقه. إذاً، فمنطق العصر هو، في حقيقة الأمر، القبول بما عجزت أمريكا عن تحقيقه سابقاً، بدعوى أنّ الحلّ هو في نهاية المطاف حلّ أمريكي بالضّرورة. ثمّ إنّ أمريكا هي الوحيدة ـ وفق منطق «المرحلة الجديدة» ـ القادرة على فرض حلّ قد لا يكون متطابقاً كليّة مع الحلّ الصهيوني، انسجاماً مع مصالحها في المشرق العربي. وبالتالي، فلابدّ من النّفاذ إلى «المرحلة الجديدة»، لاقتناص ما يمكن اقتناصُه، وفق عمليّة الاقتراب من التصوّر الأمريكي لمستقبل الشّرق هذا.

تفرض عمليّة الاقتراب من التصوّر الأمريكي لمستقبل الشرق العربي، على الجانب الفلسطيني، جملةً من الخطوات التي لابدّ منها ليغدو هذا الجانب جزءاً من عمليّة الحوار السّلمي. وأهمّ هذه الخطوات: الاعتراف المسبق بوجود دولة تدعى «إسرائيل»، والتخلّي عن الكفاح المسلّح ونبذه بوصفه إرهاباً ومقاومتُه إنْ وُجد.

والامتثال لهذين الشرطين هو امتثال إيديولوجي وعملي في الوقت نفسه: نظري، من حيث التخلّي عن المشروع؛ وعملي، من حيث التخلّي عن سبل تحقيقه.

ولمّا كان مشروع التحرير وسُبُل تحقّقه هي، بالأساس، مشروع أُمّة وطريقها، فإنّ فكرة الأُمّة تنزاح تحت اسم هويّة ضيّقة. ويجري التعامل مع المنطقة باسم هويّات، كي يُفسح المجال لهويّة نشازٍ، تقع على قدم المساواة، نظريّاً، مع «الهويّات» الأخرى. هنا يجري الحديث عن «شرق أوسط جديد»، يقيم القطيعة مع المشروع القومي العربي. وهكذا يجري إضافة مفهوم جديد استُخدم سابقاً، كاسم له دلالة جغرافيّة من قبل الغرب، لإعطائه دلالةً سياسيّة وثقافيّة قائمة على تعاون المتعدّد المختلف.

ولتقديم مفهوم «الشّرق الأوسط الجديد»، لابُدّ من صبغه بطبقات أخلاقيّة، اجتماعيّة، اقتصاديّة، تقنيّة، إلخ.

بل قلْ إنّ الخطاب الأخلاقي المستخدم اليوم ـ كنسيان الماضي، «وتوفير الدّماء»، و«السّعادة المنشودة» ـ إنّما هو خطاب يختصر كلّ العدّة الأيديولوجيّة لفكرة التعايش التي يروَّج لها ويجري تحقيقُها بسرعة مذهلة.

يحوّل الخطاب الأخلاقي القضيّةَ الأساسيّة ـ احتلال فلسطين وطرد سكّانها ـ إلى مجموعة من المشكلات الجزئيّة: مشكلة الحدود؛ مشكلة الحياة؛ مشكلة اللاّجئين؛ مشكلة التقنيّة؛ مشكلة التجارة الحرّة؛ مشكلة التصنيع؛ مشكلة مواجهة العنف الأُصولي... إلخ. بهدف البحث عن نمط حياة جديد للمنطقة.

إنّ كلّ ذلك يحتاج إلى التعاون ـ كأساس للتعايش.

عندها تكتمل دائرة المفاهيم، لتشكّل منظومة أيديولوجيّة، تسعى نحو إحداث تغيّر في الوعي، كي يسهل القبول بالأمر الواقع.

وهكذا، نجد أنّ مفهوم التعايش يُفضي، بالضرورة، إلى جملة المفاهيم الأكثر تعيُّناً: الحوار، العقلانيّة، الواقعيّة، منطق العصر، الشرق الأوسط الجديد، نمط الحياة... مفاهيم تبرّر الحكم الذّاتي والاتّفاقات المنفردة والتّطبيع؛ إلخ.

***

يقف فكر المواجهة كنقيض يبدو، في هذه المرحلة من التّاريخ، عاجزاً عن إحداث تغيير في هذا الجدار الصّلب، الذي شيّدتهُ إسرائيل والإمبرياليّة والدّولة القطريّة العربيّة.

لكنّه فكرٌ غير متجانس، من حيث تصوّراتُه للمستقبل وطريقةُ تحقيقها. ففكرة التحرير الكامل للتراب الوطني الفلسطيني، وهي فكرة نشأت منذ قيام الكيان العنصري الغريب في المنطقة، فكرة لا تتعيّن إلاّ في جهاز مفهومي ينشأ: إمّا عن تصوّر عربي شامل للمواجهة (وهذا هو الذي جرى عبر سنوات طوال)؛ أو عن تصوّر إسلامي؛ أو عن تصوّر عربي ـ إسلامي. إنّ سبيل تحقيق هذا المفهوم يصادر أيّة طريقة من شأنها الإقرار بوجود شرعي للكيان الموميء إليه. السّبيل حسب هذا المفهوم هو: الكفاح والكفاح بصيغته المسلّحة، فقط.

لقد سأل أحدُ ضبّاط الثّورة الفلسطينيّة السّؤالَ التالي، أمام ندوة، حول مسألة المواجهة: «بعضُ التنظيمات تتحدث عن ضرورة المواجهة لما يجري الآن، طارحةً بالمقابل الحلّ العادل والشّامل. وهذا يعني أنّ الحلّ سيكون مع هذه الدّولة العنصريّة. إذاً، فإنّ فكرة الحلّ الشامل أو العادل تنطوي بالضّرورة على الاعتراف بالدّولة اليهوديّة في فلسطين، أو الاعتراف بحق اليهود فيها. أليس في ذلك نفيٌ لحق الشّعب العربي الفلسطيني بكامل أرضه؟».

إنّه لسؤال ينطوي على تماسك منطقي، لكنّه يشير أيضاً إلى نمط من التفكير السياسي الموجود الذي يختلف عن الحلول التي تجري الآن لقاء حلٍّ أكثر عدالة؛ كقيام الدّولة الفلسطينيّة المستقلّة على جزء من أرض فلسطين، وحلّ عادل يتيح عودة للفلسطينيين الذين شرّدوا من وطنهم عام ١٩٤٨.

والحقيقة أنّ بين فكرة التحرير الشّامل، وفكرة الحلّ العادل، اختلافاً واضحاً في الأهداف، واتفاقاً في الوسائل.

فباستطاعة «الجبهة الديمقراطيّة»، مثلاً، أن تسمّي عمليّة فدائيّة باسم نسور الدّولة المستقلّة، وأن تطرح «تصحيح شروط مدريد»؛ كما يمكن أن ترفض «الجبهة الشعبيّة» الحكمَ الذّاتي باسم «حقّ تقرير المصير» وإقامة دولة ذات سيادة، بوصفه حلاًّ عادلاً. وبهذا المعنى تضيق فكرةُ التّحرير في هذا الطّرف، عنها في الطّرف الإسلامي أو غيره.

إذاً، نحن أمام أنماط ثلاثة من التفكير والممارسة: نمط يقرّ بالأمر الواقع الرّاهن ويسعى إلى التعايش، وفق إرادة ما فوق وطنيّة؛ ونمط يرفض التعايش رفضاً راديكاليّاً ويسعى إلى التّحرير الكامل؛ ونمط يتوسّط هذين الموقفين: تحرير غير كامل، وسلام بدون تعايش وبدون تطبيع.

فكر المواجهة لا يستطيع أن يتعامل مع مرحلة معيشةٍ بمفاهيم لا تأخذ المستقبل القابل للتوقّع بعين الاعتبار!

إنّ تناسب القوى بين هذه التيّارات الثلاثة، تحدّده جملةُ عوامل داخليّة، عربيّة، وعالميّة.

وبكلمة أخرى، فإنّ التناقض بين فكرة التعايش وأشكال تحقّقها العمليّة من جهة، وفكرة المواجهة وسبل إنجازها من جهة أخرى، ليس مجرّد تناقض بين أفكار بل بين قوى حيّة ذات استطالات عربيّة وعالميّة. وبالتالي، فإنّ حلّ التناقض بين هذه الأنماط من التّفكير والممارسة ذو دلالة تاريخيّة.

ذلك أنّ المواجهة تبدو، نظريّاً، بين هذه الأنماط الثلاثة والعدوّ من جهة، وبين هذه الأنماط مجتمعة من جهة ثانية.

ولمّا كان حقل المواجهة واقعاً متعيّناً ينطوي على قوى وحقائق

ودول، فإنَّ خيارات العمل لابدّ أن تكون محكومة به، والخيارات السياسيّة بدورها لا تنفصل عنها.

وبالتّالي، فالسؤال الأكثر صعوبة الذي يتطلّب إجابة عمليّة ونظريّة، هو: كيف يمكن أن يكون حلُّ التناقض بين تيّار المواجهة وتيّار التعايش؟

أقول «كيف يمكن أن يكون»، ولا أقول «كيف يجب أن يكون»؛ ذلك أنَّ الصّراع والكفاح لا يجديان إلاّ في حقل الممكنات، كي يثمر العمل، في نهاية المطاف، نجاحاً.

إذا انطلقنا من هذه الأطروحة، صار لزاماً علينا أن نحاكم ما يجري وفق ما يكتنزه الواقع من ممكنات، بعضها يمتّ إلى الرّاهن، إلى المرحلة المعيشة، وبعضها رهن التوقّع الطويل الأمد.

وفكر المواجهة لا يستطيع أن يتعامل مع مرحلة معيشةٍ بمفاهيم لا تأخذ بعين الاعتبار المستقبلَ القابل للتوقّع. وبالتالي لا تكون مفاهيم فكر المواجهة متناقضة مع مفاهيم إيديولوجيا التعايش إلاّ من حيث تحديدها إلى جانب مفاهيم أخرى تعدّ جزءاً من جهاز مفاهيمها.

فإذا كان فكرُ المواجهة يرفض مفهومَ التعايش، في مقابل مفهوم التحرير، فإنَّ مفهوم التحرير، كمفهوم مجرّد، يجب أن يتحدّد في إطار القوى القابلة لتلقّيه على أنّه مفهوم يشير إلى واقعة محدّدة واضحة، تفرض نمطاً من السلوك مطابقاً.

عندها يفترض مفهوم التحرير: مفهومَ الأُمّة، والوطن، وحقّ تقرير المصير، والشّعب. وبالمقابل، فإنّ هذا المفهوم ذاته يتحدّد في مرحلة متعيّنة تاريخيّاً، لا يصادر مجموعةً من المفاهيم المتوسّطة التي تفرضها هذه المرحلة.

عندها يُطرح السّؤال: هل تنتمي فكرةُ الدّولة المستقلّة ذات السّيادة على جزء من فلسطين إلى فكرة المواجهة أم إلى أيديولوجيا التعايش؟

إنَّ الإجابة على هذا السّؤال غير ممكنة إلاّ في إطار تصوّر شامل للقضيّة... وإلاّ فباستطاعة الإسلامي المجاهد أن يتّهم اليسار بأنّه جزء من حركة الذين يَدْعُون إلى التعايش.

كما يمكن لليساري الفلسطيني أن ينظر إلى فكرة التحرير الشّامل، في شروط الركود الرّاهنة، كنوعٍ من الأوتوبيا التي لا تساندها شروط الواقع المعيش عربيّاً، وعالميّاً... وبالتالي يعود، مرّة أخرى، إلى مفهوم الواقعيّة، ولكن بتحديد جديد، أقلّه أن يأخذ حقائق وعناصر المواجهة المستمرّة بعين الاعتبار.

أيديولوجيا التعايش تستند إلى دولة متسلّطة قويّة، وإلى أنظمة عربيّة تتّخذ القرار دون الاكتراث بالمزاج الشعبي العام؛ وأمّا قوى المواجهة فلا تستند إلاّ إلى الثقافة التي تعتقد أنّها حصن منيع!

المشكلة الرّاهنة، على ما أرى، أنَّ إيديولوجيا التعايش تستند إلى دولة عالميّة، متسلّطة، قويّة، وأنظمة قادرة على اتّخاذ القرار دون الاكتراث بالمزاج الشعبي العام. ولهذا فإنّها تحقّق على الأرض وقائع لا يمكن تجاهلها، في الوقت الذي يفتقد فيه فكرُ المواجهة إلى مثل تلك القوى.

ولهذا تراه يعوِّل على حصنٍ يعتقد أنّه منيع، ألا وهو حصن الثقافة، لأنّها أكثر عناصر الواقع عناداً، وأقلّها تعرُّضاً للتغيّر السّريع. ومن هنا نفهم، أيضاً، المعنى القابع وراء عمليّة المواجهة الثقافيّة لحركة سياسيّة ماديّة، تنتج اتّفاقَ غزّة - أريحا.

لكنّ التعويل على مواجهة كهذه، فقط، أمرٌ قد ينتج أدباً وأبحاثاً وفلسفة تساعد مؤرّخ الأفكار في المستقبل.





الفن الفلسطيني في ثلاثة عقود

التجربة/الإشكالات/السمات

عماد عبد الوهاب

التجربة وإشكالاتها العامّة

إنّ موضوعاً كهذا الذي نحن بصددخ يبلغ حدّاً من التشابك، يدفعنا للرؤية المترويّة والشّاملة التي من شأنها أن تؤسّس لحالة نقديّة عميقة وموضوعيّة. فمسائل الثّقافة هي نتاجات مركّبة تشمل طيفاً واسعاً من منتجيها، بدءاً بالمبدع الفرد، وصولاً إلى مجموعات بشريّة واسعة، كما هو حال الفنون الشّعبيّة والتراثيّة، على سبيل المثال.

ولكي نحدّ من هذا التشابك، لابدّ لنا من إشارات ضروريّة تحدّد بعض التخوم، وتفسح المجال لقراءةٍ غير ملتبسة.

أولاً: لابدّ من الإقرار بأنّ وجهة النّظر الفرديّة، التي تتصدّى بالنقد لمسيرة الثقافة الفلسطينيّة في هذا الحيّز الزّمني، ستبقى غير كاملة، مهما بلغت من العمق. ولكي تغادر قصورها الموضوعي القائم في أحد مناحيه على تباعد المنتوج الثقافي وتشتّته، فلابدّ من تراكم نقدي جماعي يفضي إلى شمول التقييم؛ ذلك أنّ هذه التجربة الثقافيّة تحقّقت بمجملها على ذات القاعدة الجماعيّة.

ثانياً: هناك تمايز بين مختلف الفنون التي نحن بصددها، يتّصل في إبداعها، وإنتاجها، وطرق عرضها، وتلقّيها. فمنها ما يرتبط، مباشرةً، بالذّات الفرديّة (الفنّ التشكيلي، بمختلف فروعه، وتخصّصاته، بما فيه فن الملصق) ومنها ما يرتبط بالفرد والمجموع معاً (سينما ـ مسرح ـ فنون شعبيّة وتراثيّة).

وإذا كانا بشقّيهما، يتّصلان، بشكل أو بآخر، بالمؤسّسة، إلاّ إنّ حجم تأثيرها ورقابتها وتدخّلها لا يتساوى في الحالتين.

ثالثاً: إنّ كمّاً كبيراً من المنتج الثقافي الفلسطيني في الفترة المشار إليها قد تحقّق تحت رعاية مؤسّسات الثورة الفلسطينيّة ذات العلاقة والاختصاص. إلاّ أنّ هناك إنتاجاً آخر مكملاً للأوّل، لم يُشمل بتلك الرعاية المباشرة، وتحقّق بمعزل عنها، ولكنّهما استظلاّ معاً تحت سقف وطني واحد. وعليه فلابدّ من رؤية متكاملة لهذه الفنون، دونما قصر التقييم على الجانب الأوّل وحده.

رابعاً: إنّ الإبداع الفلسطيني لم يتحقّق من موقع الثبات. فالانتقال المستمرّ للمركز الفلسطيني خلق قدراً من التأثيرات والتفاعلات الثقافيّة التي أثّرت في بعض مناحي الفنون (التمايز من ناحية، والتقارب من ناحية أخرى، بين الفنون الشعبيّة في فلسطين وسوريا ولبنان).

خامساً: إنّ واقع الشتات الفلسطيني قد حال دون التفاعل الثقافي الحيّ والملموس بين النتاجات الثقافيّة المختلفة. فالتّواصل المستمرّ مع ما تحقّق داخل الأرض المحتلّة، على سبيل المثال، ليس بالقدر الكافي الذي يؤهّل النّاقد لتقييم منصف وموضوعي، ولاسيّما أنّ ذلك المنتوج الثقافي قد امتاز بظروف خاصّة، نظراً لاحتكاكه المباشر بالأرض والشّعب، وهو ما أضفى عليه قدراً من السّياق التطوّري المتوازن؛ ونظراً أيضاً لاحتكاكه الصراعي مع الاحتلال الصهيوني، وهو ما أكسبه صفة الدّفاع المباشر عن الهويّة الوطنيّة والثقافيّة والحضاريّة.

* * *

بدايات التشكّل والولادة الاستثنائيّة

لفترة زمنيّة طويلة، لم يتحقّق للشّعب الفلسطيني القدر الكافي من الاستقرار المجتمعي اللاّزم، كي تتطوّر فنونه، ويراكم إلى جانبها فنوناً أخرى ناشئة وجديدة. فباستثناء الفنون الشعبيّة المتوارثة والشديدة التنوّع والثراء، فإنّ غياب بعض الفنون الأخرى أو نموّها البطيء في النّصف الأوّل من هذا القرن قد شكّلا نوعاً من التشوّه الثقافي. وليس ذلك منعزلاً عن الظّرف الاستثنائي الذي شهده مجتمعنا الفلسطيني، متمثّلاً بالهجمة الاستيطانيّة الصهيونيّة من ناحية، وبالعسف، والتجهيل الذي مارسته سلطات الانتداب البريطاني من ناحية أُخرى؛ وهو ما عمل على الحدّ من انتشار بعض هذه الفنون وإخضاعها لرقابة صارمة، نظراً لاتّصالها المباشر بمجموع الشّعب

ولما تنطوي عليه من إمكانات تحريضيّة وتعبويّة.

ولعلّ المسرح المرتبط، أصلاً، بمفهوم الفرجة كان الأكثر شيوعاً من بين جميع الفنون البصريّة الحديثة. ولقد لعبت الإرساليّات الأجنبيّة دوراً مهمّاً في ذلك، إضافة إلى الدّور المرادف لإذاعة «الشّرق الأدنى»، التي شكّلتْ إحدى أهمّ نقاط الاستقطاب للعديد من الفنّانين والموسيقيين والمسرحيين، في بعض الأحيان.

وفيما كانت السينما تعاني من غياب شبه كامل في تلك الفترة، استطاعت الصهيونيّة الوليدة، آنذاك، أن تحقّق شوطاً على طريق استغلال هذا الفنّ النّامي والمؤثّر لمصلحتها الدعائيّة، كما حدث في فيلم **قضيّة دريفوس** للمخرج الفرنسي جورج ميليس، أو من خلال إنتاجها للعديد من الأفلام التي تروّج للفكرة الصهيونيّة مثل **حياة في أرض الميعاد** (١٩١٢) **والفيلق اليهودي** (١٩٢٢) **وبيت أبي** (١٩٤٧).

وما ذكرناه، باقتضاب، على صعيد السينما الغائبة، في تلك الفترة، ينطبق، بصورة أقلّ، على صعيد الفنّ التشكيلي. فهذا الفنّ شهد، في تلك الفترة، إرهاصاته الأولى التي تطوّرت بوتائر سريعة بعد النكبة. ومنذ مطلع الخمسينات وحتّى انطلاقة الثّورة الفلسطينيّة المعاصرة، أخذت بعض هذه الفنون ببناء قاعدة لها، مؤسِّسةً لولادة رائدة في مجالها. فشهدت مدينة غزّة أوّل معرض فنّي فلسطيني منظّم عام ١٩٥٣، وحدث أمر مماثل بالنّسبة للمسرح، وبما يتّصف به، آنذاك، من شروط متواضعة، غلب عليها الطابع الخطابي، دونما اهتمام بالمكوِّنات الفنّيّة والجماليّة له. أمّا بالنّسبة للسينما، فقد قدّر لها أن تبقى غائبة، كصناعة، وحَضَرَتْ كعروض فقط.

* * *

الانطلاقة ـ شروط جديدة للتجاوز

إنَّ تجاوز حالة الغياب والرّكود والتطوّر البطيء على مستوى الفنون المشار إليها قد ارتبط بشكل وثيق بانطلاقة الثّورة الفلسطينيّة المعاصرة؛ فكما شكّلت الثّورة رافعةً لمناخ متعدّدة في حياة الشّعب الفلسطيني، فإنّها شملت، أيضاً، الحياة الثّقافيّة بما تنطوي عليه من مجالات فنّيّة متعدّدة. وإنَّ أيّ انتقاص من الدّور الإيجابي الذي لعبته الثّورة، منذ انطلاقتها على مختلف هذه الصّعد، ينطوي على مغالطة حقيقيّة. فالنشاط الفنّي الواسع الذي ساد في العقود الثلاثة الماضية، لا يمكن إرجاعه إلى طفرة منعزلة. وهذا لا يحجب حقيقة أنَّ التطوّر التعليمي، وتراكم الخبرات والملكات الفنّيّة الدارسة والمتخصّصة قد لعبا دوراً أساسيّاً مرادفاً للانطلاقة(...).

إنَّ هذه الحقيقة الموضوعيّة لا تعني التغافل عن عدد كبير من الأخطاء والتشويهات التي طالت الحركة الفنّيّة الفلسطينيّة المعاصرة، وحدّتْ بشكل مؤثّر من فعاليّتها واستمرارها المتنامي. وتتحمّل تلك الأخطاء، بشكل مباشر، تلك المؤسَّسةُ التي احتمتْ بسقف الثّورة، لا الثورة في حدّ ذاتها... كمفهوم وكفكرة، وكحركة شعبيّة.

وهنا لابدّ من عدم الخلط بين الثّورة كناظم كلّي وبين المؤسَّسة كتنظيم يأخذ شكلاً إداريّاً يتحدّد وفق علاقته بهذا الناظم الكلّي: فهو متطوّر إذا ارتبط بعلاقة سليمة مع هذا النّاظم؛ وهو متخلّف إذا اعترى هذه العلاقة تشوُّهٌ أو أخطاء. ولعلّنا في تجربتنا قد نهلنا من الثانية ما هو أكثر بكثير من الأولى! لذلك فإنّنا نعزو ظهورَ الحركةَ الفنّيّة، بمظهرها الشامل، إلى مفهوم الثّورة أوّلاً؛ ذلك أنَّ المؤسَّسة بدأت تأخذ طابعها الوظيفي بعد الانطلاقة بفترة زمنيّة متدرّجة، وربّما نلحظ ذلك داخل الأرض المحتلّة التي بدأت نشاطاتُها الفنّيّة بشكل نشط ومنظّم بعيْد انطلاقة الثّورة مباشرةً، في الوقت الذي لم تبدأ فيه المؤسَّسات المتخصّصة المرتبطة بالثّورة وفصائلها بالظّهور الفاعل. ومع رسوخ الثّورة كحقيقة فاعلة ومؤثّرة في جانبها السياسي والعسكري، كان لابدّ من استحداث مؤسَّسات إعلاميّة وثقافيّة وفنّيّة متخصّصة تساعدها في تثبيت كيانيّتها، وفي منحها بعداً حضاريّاً يعزّز من حضورها في مختلف السّاحات العربيّة والدّوليّة، كممثل لشعب متكامل له ثقافته وفنونه وتراثه. كما نِيطَ بهذه المؤسَّسات دورٌ إعلامي وتحريضي يستهدف تعبئة الجماهير، وإطارٌ تعبِّر من خلاله فصائلُ الثّورة عن منطلقاتها وإيديولوجيّاتها ومواقفها السياسيّة.

لا ينطوي تقسيم العمل هذا، من حيث المبدأ، على أخطاء منهجيّة؛ فالمؤسَّسات والدّوائر الثقافيّة والأقسام الفنّيّة كانت ضرورة ملحّة. إلاّ أنَّ الخطأ الذي وقع فيه جميع المسؤولين عن تشكيل تلك المؤسَّسات هو عدم إدراك العلاقة بين الثّورة والفنّ. فالمسافة الزمنيّة الفاصلة بين التحوّل السّياسي السّريع المتمثّل بالانطلاقة، والتحوّل الثّقافي الأقلّ سرعة، فرضت على هذا التحوّل الثقافي ديناميّةً خارجيّة تمكّنه من اللّحاق باللّحظة السياسيّة المنطلقة بسرعة كبيرة والتشبّث بأهدابها، وبالتّالي التحرّك وفق مسارها، بما فيه من تعرّجات ومنحنيات تكتيكيّة. وهذا ما يتعارض مع روح الثّقافة الأشمل تعبيراً والأبعد تأثيراً. ولقد أفضى هذا الالتباس في العلاقة إلى مجموعة من الأخطاء، يمكن إجمالها على النّحو التالي:

فصائلُ الثورة حدَّدَتْ مشروعاً سياسيّاً عسكريّاً، لكنّ أيّاً منها لم يحدّد مشروعاً ثقافيّاً متكاملاً وبعيد المدى!

أولاً: إنَّ فصائل الثّورة قد حدّدت لنفسها مشروعاً سياسيّاً وعسكريّاً، إلاَّ أنَّ أيّاً منها لم يحدّد لنفسه مشروعاً ثقافيّاً متكاملاً وبعيد المدى. واكتفتْ جميعها بالاستظلال في فيء البرامج السنويّة التي كانت تتحدّد في العادة على ضوء المتطلّبات السياسيّة الرّاهنة.

ثانياً: إنَّ التنظيم الإداري المشوّه للمؤسَّسة والقائم على تبعيّة الثقافي للسّياسي قد أفضى، في بعض المراحل، إلى تبوُّؤ قيادات

حركيّة أو حزبيّة غير متخصّصة قيادةَ الأقسام الفنّيّة. وقد ظهر ذلك، بشكل واضح، في العقد الأوّل بعد انطلاقة الثّورة. فأضحت العلاقة بين القيادي والفنّان قائمة على الإملاء والأوامريّة، وتسيُّد الرّوح البيروقراطيّة في العمل. وعليه فإنّ عديداً من المصادرات قد طالت بعض الإبداعات الفنّيّة، بحكم الوعي المتدنّي والقراءة المغلوطة لها، من قبل المسؤول الذي كان ينشدُّ عادةً في قراءته للعمل الفنّي إلى البعد السياسي فيه.

ثالثاً: إنّ العلاقة غير المتكافئة، والقائمة على التوظيف الآني للفنّ، قد أدّت به للصعود العفوي على جناح الفصائل في زمن المدّ الثوري. فدبّت الحماسة في هذه الفصائل بإلقاء تلك الأحمال الثقيلة عن كاهلها، وكأنّها بذلك تضمن لنفسها هبوطاً أكثر توازناً!

إنّ تلك المأساة توضح، بشكل قاس ومرير، الفهمَ المتدنّي لدور الفنّ من قبل المسؤولين الذين نظروا لتلك الفنون كلوازم عمل تعطي أهمّيّةً لهذا الفصيل أو ذاك. ولم ينظروا إليها كحالة إبداعيّة متواصلة ترتبط بروح الشّعب وتعبّر عن ثقافته وتراثه.

رابعاً: لقد أضحى المؤقّت والغامض هو النّاظم للعلاقة بين المؤسّسة ومجموع الفنّانين المنضوين تحت جناحها. ومضافاً إلى ذلك غياب المشروع الثقافي، فإنّ أيّاً من تلك المؤسّسات لم تسعَ لتركيم الخبرات والعمل على بلورة أكاديميّين متخصّصين في مجالات الفنون، وما يتقاطع معها (الآثار ـ علم التراث والفولكلور ـ الموسيقى ـ المسرح ـ السينما ـ النّقد الفنّي ـ علم الجمال ـ المونتاج الفنّي ـ الإخراج الفنّي... إلخ).

إنّ إحصائيّة عدديّة بتلك الكادرات الفنّيّة توضح خلوَّ الفصائل الفلسطينيّة، إلّا لِماماً، من المتخصّصين الرفيعي المستوى في مختلف تلك الحقول... مع أنّ منظّمة التحرير الفلسطينيّة ومختلف الفصائل كانت تستحوذ على عشرات المنح الدراسيّة السنويّة التي كانت توجّه عادة بطريقة خاطئة، نحو التخصّصات التي كانت تستجيب لرغبات الفرد، لا لحاجة المجموع، أو حتّى لذلك الفصيل.

مَنْ يصدِّق أنَّ منظمة التحرير لم تنتجْ فيلماً روائيّاً واحداً؟

خامساً: لقد اتّسمت الموازنات الماليّة المخصّصة للإنتاج الفنّي، بقدر كبير من الهامشيّة، وهو ما حال دون إنتاجات إبداعيّة مهمّة. وقد تمّ هذا في الوقت الذي أضحى فيه الهدر المالي، والتوجّه غير الصّحيح للإنفاق، حديثَ الشارع الفلسطيني بأكمله. فمَنْ يصدّق أنّ م. ت. ف. ذات الإمكانات الماليّة الكبيرة، إلى وقت قصير، لم تنتج فيلماً روائيّاً واحداً، في الوقت الذي أنتجت فيه مؤسّساتٌ عربيّة وقطاعات سينمائيّة خاصّة عدّة أفلام روائيّة عن القضيّة الفلسطينيّة؟

أمّا مؤسّساتنا فبقيت تراوح في إطار الأفلام الوثائقيّة ذات المضامين الموحّدة والمعالجة النمطيّة الواحدة، التي أفضت إلى التكرار، وافتقاد روح التجديد والإبداع لدى البعض منها.

وفي المقابل فقد جرى صرف موازنات مهمّة لمشاريع فنّيّة لم تخضع للدراسة من قبل الهيئات المختصّة، وهذا ما أفضى في النهاية إلى نتاجات فنّيّة تتّسم بالضّعف والتشويه والفشل.

سادساً: لقد جرت عمليّة كبح مباشر، وغير مباشر، للرؤى الفنّيّة التي تعمل على تطوير المضامين الجماليّة والاهتمام بالشّكل الفنّي. فبدا عالمنا الإبداعي، أحياناً، متّسماً بالتّواضع والمحدوديّة معتمداً على الإنشاء والخطاب السّياسي المباشر، وإعادة إنتاج ذات الرّموز التي رافقت مختلف الفنون، منذ انطلاقة الثورة وحتّى الآن.

سابعاً: لقد جرت مصادرة لدور الاتّحادات النقابيّة الفنّيّة التي كان يمكن أن تلعب دوراً بالغ التأثير على مستوى مختلف الفنون، لأنّها تمثّل الإطار الأوسع الذي يضمّ جميع الفنّانين. ولعلّ الدّور المميّز والقصير زمنيّاً للاتّحاد العام للفنّانين التشكيليين الفلسطينيين يعطي مؤشّراً دالّاً على ذلك.

إنّ نظرة سريعة على تاريخ تأسيس هذه الاتّحادات تبيّن، بشكل واضح، تلك النظرة الدونيّة التي كان يُنظر بها إلى الفنّ ودوره. لقد عُقد المؤتمر الأوّل والأخير للاتّحاد العامّ للفنّانين التشكيليّين الفلسطينيّين في صيف عام ١٩٧٨، وبعد هذا التاريخ عقدت مختلفُ الاتّحادات الأخرى عشرات المؤتمرات. إلّا أنّ هذا الاتّحاد، الأكثر فعالية ونشاطاً، جرت حياله عمليّةُ احتجاز فظّ لمؤتمره، الأمر الذي أفضى إلى ضعف هيئاته القياديّة وانحلالها بعد سنوات قليلة من تشكيله.

هذا مع العلم أنّ هذا الاتّحاد، الذي يضمّ في عضويّته ما يزيد عن المائتي فنّان من أصل ستمائة دارس وخرّيج معاهد وأكاديميّات فنّيّة، أدّى في سنوات نشاطه القصيرة نسبيّاً دوراً فاعلاً؛ فغطّت معارضه الجماعيّة بلداناً عديدة في مشارق الأرض ومغاربها، مكّنته، في فترة زمنيّة محدّدة، من إقامة علاقات وطيدة مع الاتّحادات والهيئات النظيرة.

أمّا الصنو الآخر للتشكيليين، أي الاتّحاد العام للفنّانين الفلسطينيين (التعبيريين) الذي يفترض أن يضمّ مختلف التخصّصات الفنّيّة الأخرى التي في مجموعها تشكّل عصب الثقافة الفلسطينيّة، فقد عقد مؤتمره الأوّل عام ١٩٨٤!

لم يتناه إلى مسامعنا، منذ ذلك التّاريخ حتّى الآن، أنّ هذا الاتّحاد قد فعل شيئاً مهمّاً، سوى أنّه بدّل أمينه العامّ، ثلاث مرّات، في ثلاثة اجتماعات حاشدة، كانت تكاليفها تكفي لإنتاج عدّة أعمال فنّيّة!

ثامناً: لم يتجاوز عدد المتفرّغين للعمل الفنّي الأرقامَ البسيطة جدّاً. وقد أُوكلت للأعداد الكبيرة منهم مهمّاتٌ استنزفت جزءاً ليس

يسيراً من وقتهم، هذا في الوقت الذي كانت تصرف فيه الرّواتب لكثير من العاطلين والمنتفعين والوهميين أيضاً!

السمات المحدّدة لتطوّر الفنون في العقود الثلاثة الماضية

أولاً: السينما

١) حقّقت السينما الفلسطينيّة قفزة البداية مع انطلاقة الثّورة، وتمثّلت بالمنتج الوثائقي والتسجيلي من الأفلام القصيرة والمتوسّطة والطّويلة. ولكنّها كانت القفزة الأولى والأخيرة، إذ بقيت السينما الفلسطينيّة في إطارها الرّسمي (م.ت.ف والفصائل) تراوح على مدى ثلاثين عاماً في إطار تلك الأفلام الوثائقيّة... باستثناء محاولة يتيمة لم تحقّق الحضور المطلوب (وهي فيلم **عائد إلى حيفا** للمخرج قاسم حول الذي أُنتج في العام ١٩٨٢).

٢) ظهرت بواكير الأفلام الرّوائيّة الفلسطينيّة ذات المواصفات السينمائيّة الجيّدة من **داخل** الأرض المحتلّة. فحقّق المخرج ميشيل خليفي ثلاثة أفلام روائيّة مثّلتْ حضوراً نوعيّاً، بالرّغم من النقاشات الحادّة التي دارت حول مضامين البعض منها وتحديداً حول فيلمه الشهير **عرس الجليل**.

كما أنّه يجدر التنويه بالفيلم الفلسطيني **حتّى إشعار آخر** للمخرج رشيد المشهراوي، وهو الفيلم الذي حقّق أيضاً حضوراً جيّداً على مستوى المهرجانات التي شارك فيها.

٣) ساد قدرٌ من الإرباك في العديد من الأفلام الوثائقيّة والتسجيليّة الفلسطينيّة، إذْ تحرّكت في عدّة اتّجاهات دونما تحديد، ففسح العديد منها مجالاً للحدث الآني كي يصوغها ويسيِّرها. لذلك فإنّ القليل من تلك الأفلام اعتمدتْ على أفكار وقدرات سينمائيّة لها طابع النفاذ المقنع لدى المشاهد، فيما راوح الكثير منها في إطار تسجيل الحدث المحقّق على الأرض (معارك ـ مجازر ـ أفلام عن قادة وفصائل... الخ).

وعليه فإنّ هذه الحالة السلبيّة تجلّت في تدنّي عدد الأفلام المحقّقة بعد عام ١٩٨٢ مع حالة الانحسار التي عانت منها الثّورة وتراجُع الحدث المحقّق.

٤) ضعف الإمكانيّات المادّيّة أو البشريّة، وهو ما أثّر على مستوى الإنتاج، لجهة افتقاد عدد من الأفلام لشروط الصناعة السينمائيّة المقبولة، سواء على مستوى التصوير أو المونتاج أو المادّة الوثائقيّة. وخلت السّاحة الفلسطينيّة من الكادر المتخصّص في العديد من تلك المجالات.

٥) لابدّ من الإشارة إلى الأفلام العديدة التي تمّ تحقيقها على يد مخرجين أجانب، ساهمت في توضيح قضيّتنا أمام الرّأي العام العالمي. ولقد تلافت تلك الأفلام القصور التّقني الذي واكب تجربتنا الفلسطينيّة.

٦) مع أهمّيّة الإنتاج التلفزيوني الذي حقّقته دائرة الثقافة في م.ت.ف (المسلسلات الثلاثة **بأمّ عيني، عز الدّين القسام، بير الشوم**) فإنّ التوجُّه إلى هذا المجال الحيوي كان ضعيفاً.

٧) لم يعط الطّفل الفلسطيني الكمّ المنصف من الأفلام المكرّسة لواقعه وأحلامه. كذلك لم تشهد السّاحة الفلسطينيّة سوى استثناءات نادرة جدّاً للصّور المتحرّكة الموجّهة تعليميّاً ووطنيّاً للطّفل الفلسطيني والعربي.

ثانياً: الفنّ التشكيلي الفلسطيني

١) حقّق الفنّ التشكيلي الفلسطيني حضوراً جيّداً على السّاحة العربيّة والعالميّة، وهو الأكثر تحقّقاً من بين جميع الفنون. وربّما يعود ذلك لسببين أساسيّين، أوّلهما: أنّ مسيرته كفنّ مرتبط بالجمهور (من خلال المعارض المنظّمة) تعود إلى ما يناهز الأربعين عاماً، الأمر الذي راكم تجربةً طويلةً نسبيّاً قياساً بالواقع الفلسطيني. كما أنّ تلك المسيرة كانت تُرفد، باستمرار وحتّى اللّحظة الرّاهنة، بأعداد من الفنّانين الدّارسين الذين أغنوْا تلك الحركة. وأمّا السّبب الثاني فيتجلّى في أنّ هذا الإبداع كمنتج فردي ليس بحاجة إلى موازنات وأدوات عمل جماعيّة ووقت طويل للإنتاج كما هو حال السينما أو المسرح. ولابدّ من التنويه هنا بالدّور الجيّد للاتّحاد العام للفنّانين التشكيليّين الفلسطينيّين في تنظيم العشرات من المعارض التي عرّفت بهذا الفنّ وفنّانيه.

٢) حقّق الفنّ التشكيلي الفلسطيني في الفترة الزّمنيّة المشار إليها إنجازاً حقيقيّاً تمثّل بالانفتاح والتواصل بين فنّاني الدّاخل والشّتات. ونشير هنا مرّة أخرى لدور الاتّحاد، الذي شكّل الدّاخل أحد فروعه، الأمر الذي غاب عن سائر الاتّحادات الأخرى على وجه التقريب. ولقد حقّق هذا المنجز وحدة تمثيل الحركة التشكيليّة التي تجلّت عادة بوحدة المعارض التي شارك فيها جميع الفروع بما فيها الداخل، وحقّق أيضاً وحدة الوفود الرسميّة المشاركة بهذه الأنشطة وغيرها.

٣) ظهر قدر كبير من التمايز والتنوّع في صياغة العمل التشكيلي الفلسطيني. ولعلّ تعدّد أماكن الدراسة، المرتبط باختلاف الأنماط والاتّجاهات التشكيليّة، شكل أحد مصادر هذا التنوّع على صعيد الفنّانين الفلسطينيين الذين افتقدوا ـ بحكم الشتات ـ المركز التشكيليّ التعليمي (من معاهد وأكاديميّات وطنيّة).

٤) لعب عددٌ من الفنّانين «الفطريّين» الفلسطينيّين في الداخل والخارج دوراً مميزاً في الإبقاء على الذاكرة البصريّة متواصلةً منذ النكبة حتّى الآن. فمشاهد القرية الفلسطينيّة ومواسم الحصاد، والأعراس وحفلات الختان، وعشرات التفاصيل التي عاشها هؤلاء الفنّانون عادوا ليصوّروها بهذا النّمط الفطري المتميّز من التشكيل

(وأهمّهم: عبد الحي مسلم، ابراهيم غنّام، يوسف آرمن، فتحي غبن).

إنّ أهمّيّة هذه التجارب تكمن في صعوبة إنتاجها في المستقبل لدى أجيال لم تعايش ذلك الزّمن السّابق، الأمر الذي لم تعطه المؤسّسات المتخصّصة العناية المطلوبة.

الفنّ التشكيلي الفلسطيني هو الأكثر تحقّقاً من بين جميع الفنون الفلسطينيّة.

٥) إنّ الأمر المؤسف حقّاً أنّ أيّة جهة فلسطينيّة وعلى رأسها م. ت. ف لم تفكّر بشكل مبكر في سياسة اقتناء الأعمال التشكيليّة الفلسطينيّة التي كان من شأنها دعم الفنّانين. والأهمّ من ذلك أيضاً هو تشكيل نواة لمتحف فلسطين، بحيث تبقى الأعمال الفنّيّة فيه شاهدة على حقبة تاريخيّة مميّزة من حياة الشّعب. فعلى سبيل المثال هل من السهولة الآن جمع بعض أعمال الفنّانين الرّاحلين أمثال ابراهيم غنّام أو يوسف آرمن أو غيرهما؟

٦) اتّسم الفنّ التشكيلي الفلسطيني ـ ارتباطاً بالحالة الفلسطينيّة ـ بخصوصيّة انفرد بها عن سائر الحركات التشكيليّة الأخرى. فقد أثّر الشتات الفلسطيني في الغياب شبه الكامل للمنظر الخلوي (Landscape) في التشكيل الفلسطيني المعاصر وفنّ البورتريه (الصّورة الشخصيّة)... الأمر الذي عكس الاعتماد على التكوينات الدّاخليّة التي تعيد إنتاج مكوّنات الواقع، ارتباطاً بالمضامين الوطنيّة التي شكّلتها الحالة الفلسطينيّة، والتي دفعت الفنّان الفلسطيني لمزيد من البحث في إعادة صياغة الأساطير القديمة والتراث والفنون الشعبيّة.

وفي جانب آخر فإنّ تأثيرات الثّورة قد أفرزت حالةً من التفاعل المباشر معها في سياق العمليّة الإبداعيّة، الأمر الذي أضعف من البنية الفنّيّة للعديد من الأعمال الفلسطينيّة، وخاصّة تلك التي اتّجهت إلى التعبير السّياسي المباشر والقائم في بعض مناحيه على المبالغة والإنشاء وتسيّد السياسي على الإبداعي.

٧) تميّزت تلك الفترة بظهور فنّ الملصق بزخم كبير. ولا نبالغ في القول: إنّ الثورة وفصائلها المختلفة كانت، بالنسبة إلى حركات التحرّر وحتّى بعض الدول، أكثر إنتاجاً لهذا الكمّ الكبير من الملصقات الدّوريّة والسنويّة. ولقد أبدت العديد من المراكز الأرشيفيّة المتخصّصة بفنّ الملصق آراءً إيجابيّة في الملصق الفلسطيني، بالرّغم من أنّ هذا الفن بمجمله لا ينأى عن بعض الملاحظات النقديّة.

٨) بالرّغم من غياب فنّ الكاريكاتور بشكل واسع على السّاحة الفلسطينيّة، فإنّ وجود الفنّان الرّاحل ناجي العلي قد سدّ هذه الثّغرة بامتياز، وشكّل حضورُه الطّاغي والمميز تغيبياً لهذا الغياب. وقد عادت هذه المشكلة للظهور مرّة أخرى بعد غياب ناجي العلي.

ثالثاً: المسرح

١) اتّسمت الحركةُ المسرحيّةُ في بداياتها الجديدة مع نهاية الستّينات، إلى جانب واقعيّتها المباشرة، بقدر من التواضع الفنّي. فكان الأساس في العرض المسرحي هو إبراز النصّ ومضامينه السياسيّة والاجتماعيّة على حساب الرّاوفع الفنّيّة الأساسيّة الأخرى.

إنّ تلك العلاقة غير المتوازنة بين النّصّ والشّرط المسرحي، أخذت بتصحيح مسارها مع تراكم التجربة والخبرة، وبذلك تجاوزت في سنوات بسيطة نقاط ضعفها.

٢) لقد تميّز هذا الفنّ بحضوره الكثيف داخل الأرض المحتلّة خلافاً لوضعه في الشتات. فبلغ عددُ الفرق المسرحيّة في القدس حتّى العام ١٩٨٩ ثلاث عشرة فرقة مسرحيّة، عدا الفرق الأخرى في الضفّة والقطاع، بينما فرقُ الخارج لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة، ولعلّ أهمّها فرقة المسرح الوطني التابعة لدائرة الثّقافة م. ت. ف. وفرقة القدس المسرحيّة.

٣) فيما عاني المسرح داخل الأرض المحتلّة من مشاكل عديدة ليس أقلّها ندرةُ العنصر النّسائي وكذلك صالات العرض والتدريب إضافة إلى المشكلات الأساسيّة التي فرضها وجودُ الاحتلال كإلغاء العروض والرّقابة الصّارمة على النصوص... فإنّ المسرح في الخارج له إشكالاته الخاصّة التي تتقاطع مع الدّاخل. إلاّ أنّ أهمّها ندرة هو النّصوص المسرحيّة الفلسطينيّة، وعدم الاهتمام بتشكيل فرق مسرحيّة جديدة ودعم القائم منها.

٤) تميّزت التجربة المسرحيّة الفلسطينيّة بقدر من التعدّديّة والتنوُّع. فإذا كانت القاعدة الأساسيّة لموضوعات العروض لها تماسّ مباشر بالوضع الفلسطيني، فقد شهدت السّاحة المسرحيّة الفلسطينيّة عدّة عروض لها طابع إنساني عامّ (العائلة توت ـ المسرح الوطني، الزبّال، أكلة لحوم البشر). وإنّ هذا التنوّع لا يرتبط بالنّصّ فحسب، وإنّما بقدرة الممثّل الفلسطيني على تجديد أدائه وإغناء تجربته كذلك.

ولقد أفرزت تلك السنوات عدداً من الممثّلين المسرحيّين الفلسطينيّين الأكفياء الذين أثبتوا حضوراً جيّداً على السّاحة المحلّيّة والعربيّة. إلاّ أنّه، ولأسباب في الغالب خارجة عن إرادتهم، لم يجرِ توظيفهم بشكل يحفظ لهذه التجربة قدراً من التطوّر والارتقاء.

٥) سادتْ ظاهرةُ العروض المسرحيّة الجماهيريّة، وتحديداً في المخيّمات والتجمّعات الفلسطينيّة الأخرى. وهذا يعني ـ وفي هذه الحالة تحديداً ـ مغادرة شروط المسرح الثابت، لصالح تعميق الوعي الجماهيري بأهمّيّة المسرح (عروض الخمس دقائق في الدّاخل، فرقة القدس في الخارج). ولعلّ ظهور مسرح المونودراما (فرقة أحوال ثمّ القدس اللّتان أسّسهما المسرحي الفلسطيني زيناتي قدسيّة)، قد ساعد كثيراً في تعميم ظاهرة العروض الجماهيريّة.

٦) بالرغم من أنّ هناك إنجازاً مسرحيّاً في الثلاثين عاماً الماضية، إلاّ أنّ حجم هذا الإنجاز يبقى قليلاً، إن لجهة عدد الفرق المسرحيّة
إلاّ أنّ حجم هذا الإنجاز يبقى قليلاً، إن لجهة عدد الفرق المسرحيّة،
وخاصّة في الشتات، أو لجهة عدد المسرحيّات المنجزة. وهذا يعكس والبشريّة.

رابعاً: الفنون الشعبيّة والموسيقى

١) تختلف تلك الفنون عن سابقتها؛ فهي لا تنتمي لبداية محدّدة، لكونها مرتبطة بسياق تاريخي وتراثي أبدعه مجموعُ الشّعب، ثمّ تواصل به وطوّره إلى أن وصل إلى ما هو عليه في وقتنا الحاضر.

ومنذ بدايات هذا القرن بدأت هذه الفنون تحمل بذور المواجهة مع المشروع الاستيطاني الصهيوني والانتداب البريطاني. فبدأت الأغاني الشعبيّة تأخذ المنحى الوطني المتصادم مع هاتين القوتين، ولعبت دوراً كبيراً في تحريض الشّعب وبثّ روح التحدّي فيه ودفعه للتمسّك بالأرض والدّفاع عنها.

وشهدت تلك الفنون انعطافةً أخرى لدى انطلاقة الثّورة، فبدأت رموز جديدة تدخل إلى عالم الأغنية والرّقصة الشعبيّة الفلسطينيّة (الفدائي ـ المقاومة ـ البندقيّة ـ العمليّات العسكريّة ـ الاستشهاد ـ المعتقلين. . .) وصولاً إلى مرحلة الانتفاضة الفلسطينيّة داخل الوطن المحتلّ، حيث أضيف هذا الحدث برموزه إلى تلك الفنون الشعبيّة التي لم تكن غائبة عنها، ولكن استحضارها في تلك الفترة كان أكثر كثافة وشيوعاً.

٢) لعبت الثّورة بفصائلها المختلفة دوراً هامّاً على صعيد إغناء السّاحة الفلسطينيّة بالعديد من الفرق الشعبيّة. . حتّى بلغت ذروتها في السبعينات وصولاً إلى منتصف الثمانينات. ولا يكاد يخلو فصيلٌ من فرقة شعبيّة محترفة وأخريات أقلّ احترافاً.

إلاّ أنّ انفراط عقد البعض منها في السنوات الأخيرة الماضية، في ضوء الأزمة الماليّة العامّة، يدلّ على علاقة غير صحيحة وفهم خاطئ للأهمّيّة العميقة لهذا المجال الفنّي الحيوي والمؤثّر لدى عامّة الشّعب. كما يدل على أنّ هذا الفصيل أو ذاك كان ينظر لهذا الفنّ نظرةً تقوم على خدمة أهدافه السياسيّة والأيديولوجيّة فقط دون النّظر إلى أنّ إحياء الدور الثقافي والتراثي وتعميمه على الجماهير هو جزء أساسي من الحفاظ على الهويّة الوطنيّة للشّعب.

٣) تعرّضت الأغنية الفلسطينيّة وكذلك الرّقصات والدّبكات الشعبيّة إلى تأثيرات عديدة في السّنوات المشار إليها. ومنها ما أثّر إيجاباً على التجربة، ومنها ما شكّل العكس.

ولقد جرى تطوير واستحداث لبعض الرّقصات الشعبيّة الفلسطينيّة والمستوحاة من الثّورة الفلسطينيّة المعاصرة؛ فدخل على سبيل المثال، إلى جانب الأزياء الشعبيّة، زيُّ المقاتل الفلسطيني وأضحت الكوفيّةُ رمزاً سائداً في تلك الرّقصات. وجرى ربطٌ رمزيٌّ ما بين الفدائي الفلسطيني ومحيطه التراثي.

ولامس هذا الجديد مختلفَ المناحي الفنّيّة الأخرى، بحيث بتنا نجده على صعيد الأغنية الشعبيّة وفي الأثواب الفلسطينيّة وفي الصناعات اليدويّة الأخرى.

وعلى جانب آخر فإنّنا نلمس قدراً من التأثيرات الجغرافيّة التي نتجت عن وجود بعض الفرق الفلسطينيّة في أقطار لها تراث مشترك يتقاطع بهذه الدّرجة أو تلك مع التراث الشّعبي الفلسطيني (كما في سوريا ولبنان). إنَّ ذلك يتجلّى من خلال دخول بعض «الحركات» إلى الرّقصات الفلسطينيّة وفي التحوير في الزّي العامّ، مع أنَّ ذلك لم يبدُ مؤثّراً في المشهد العامّ.

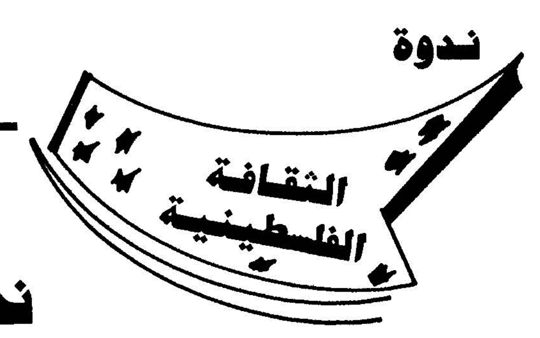
٤) شهدت الأرض المحتلّة شيوعاً للفرق الفنّيّة الخاصّة أو تلك المموّلة بشكل غير مباشر من الفصائل الفلسطينيّة. وبالقدر التي انفتحت فيه فرق الشتات على بعض التأثيرات المشار إليها، فإنَّ فرق الداخل حافظت على قدر أكبر من النقاء والمحافظة.

٥) شهدت كلٌّ من فرق الخارج والدّاخل نوعاً جديداً من المغنّاة التي تروي حكايةً مصحوبةً برقصات استعراضيّة مستحدثة (وهي شكل من الأوبريت الغنائيّة). ولاشكّ أنَّ هذا النّمط الجديد يعبر الجسر إلى ضفّة أخرى إلاّ أنّه يحمل معه بعضَ الأخطاء التي نجدها عادة بسبب ندرة المختصّين في مجال الموسيقى وتصميم الرّقصات والأزياء.

٦) شهدت السّاحة الفلسطينيّة شكلاً جديداً من الفرق المؤسَّسة على إعادة توزيع الأغاني الشّعبيّة، أو الاعتماد على أغانٍ حديثة لها طابَعٌ وطنيٌّ محض (فرقة الأرض، فرقة العاشقين، فرقة الفجر. . . الخ). إلاّ أنَّ التجربة في مجملها كانت متعثّرة ولم يكتب لها الاستمرار طويلاً.

٧) إذا كانت السمة الغالبة للأغنية الفلسطينيّة هي الأغنية الجماعيّة نظراً للتأثيرات التعبويّة والتحريضيّة التي تبنّها تلك الأنماط من الأغاني، فإنَّ ثمة قصوراً واضحاً تمثّل في الغياب شبه الكامل للغناء الإفرادي المؤسَّس على الصوت المنفرد والمستقلّ، لا الإفرادي المندمج في إطار الفرق الجماعيّة. وإذا كانت هناك بعص التجارب (كمصطفى الكرد، ووليد عبد السّلام)، فإنَّها لم تشكّل مؤشّراً على التوازن المطلوب بين النمطين.

٨) قياساً بإمكانيّات الشّعب الفلسطيني الثقافيّة والفنّيّة والتعليميّة فإنَّ هناك ضعفاً في مجال التجارب الموسيقيّة بالمعنى الجماعي والفردي. وبالرّغم من وجود أسماء كبيرة في هذا المجال (كرياض البندك، سلفادور عرينطة، حسين نازك وغيرهم)، فإنَّ ذلك لم يقوَ على ردم هذه الهوّة، كما أنَّه لم تجرِ الاستفادة من تلك الطاقات وغيرها بشكل يُغني حياتنا الموسيقيّة.



نحو مشروع ثقافي عربي لمواجهة الهجمة المعادية

د. نادية خوست

التطبيع في اللّغة من الكلمات الوافدة، من جنس كلمة «وفاق» التي دُشِّنتْ بها الحروبُ الطّاحنة بين القوميّات والطوائف.. والغزو الذي ترفرف فوقه القرارات الدوليّة، ومن جنس كلمة «السّلام» الذي اقتلع المعسكرَ الاشتراكي والتوازن.

فهل يمكن أن تكون العلاقات طبيعيّة بين المحتلّين وبين أهل البلاد المحتلّة؟ هل أُلغيت الموضوعات الصهيونيّة التي أُسِّستْ عليها إسرائيل، وأعلن استنكار الفكر التوراتي والحلم بأرض الميعاد؟ بل يعلن توطين إسرائيل، وتوضع الأكثريّة العربيّة في محميّة ذاتيّة، لتسود الأقلّيّة اليهوديّة الوافدة على المياه والثروات والأسواق والأرض العربيّة. ويواكب احتفالاتِ التوقيع على التطبيع القصفُ الذي يحرق جنوب لبنان، والمذابح. لكن هذه التفاصيلَ في السّياق.

كانت الحرب العالميّة النوويّة المدمّرة مستحيلة، فكان لابدّ من أسلوب آخر يفكّك المعسكر الاشتراكي من مركزه. وكانت إسرائيل الكبرى صعبة ومكلفة بالقوّة العسكريّة. فكان لابدّ من صيغة توظّف، في المشروع الإسرائيلي، المالَ العربي والثّروة العربيّة والعملَ العربي، وتحكمها من منبعها إلى مصبّها، وتقيم من العرب شرطة النظام الجديد في الشرق الأوسط، فتوفّر الجيش الإسرائيلي الذي تنهكه الصدامات التفصيليّة. وقدّم الشمال المشروع كاتفاقيّة دوليّة محصّنة بالتوقيع الخارجي من تهمة التفريط والخيانة العظمى أو الهزيمة.

فهل التّطبيع علاقات بين جانبين متوازنين؟ لا يسمّي العالم الجديد الوقائع بأسمائها! لم يسم الحرب العالميّة الثالثة التي طوت المعسكر الاشتراكي حرباً بل وفاق. ولا يسمّي مدّ إسرائيل الكبرى بالاتفاقيّات احتلالاً، بل تطبيع. تُقدَّم الهزيمة الكبرى كانتصار أو حلّ سياسي عاقل، واقعي. وتنظّم لما كان يسمّى في العالم القديم خيانة عظمى، احتفالاتٌ علنيّة. فيصيب ذلك العرض المسرحي هدفاً آخر: يفكّك روحَ العربي ويرسّخ يأسه، ويلغي حلمه.

في الهزائم العسكريّة يلجأ المقاومون عادة إلى الجبال أو الكهوف أو الغابات، فتظلّ للمقاومة مساحةٌ من الأرض تبدأ منها. لكنّ المشروعَ الشمالي الصهيوني للشرق الأوسط يلغي الكهوف التي قد تلجأ إليها المقاومة العربيّة، ويوفّر على المحتلّين استنزاف قواهم العسكريّة، فينصب أمام المقاومة العربيّة المحتملة قوى عربيّة تلتزم بحماية الاتّفاقيّات مع العدو كاتّفاقيّات دوليّة. وها هي الأرض العربيّة تحترق بأنواع من الحرب العربيّة ـ العربيّة: باسم الوحدة في اليمن، وباسم الاستقلال الذّاتيّ في العراق، وباسم الإسلام في الجزائر ومصر. فيقسّم الوطن إماراتٍ بل حارات، ويدمّر السّلاحُ العربي، ويجري الدمُ بعيداً عن مكان الاستشهاد. وتستنزف زيادة السكّان ليتحقّق الحلم بأرض دون شعب.

ويذكّرنا ذلك بإنجازات الشّمال يوم ابتكر قنابلَ تدمِّر البشر لكنّها تبقي الخيراتِ المادّيّة للمنتصرين. فمن صفات تلك القنابل أن تفرض علينا احتفالات بإحراق المثل الإنسانيّة والوطنيّة، وأن نخلعَ ضمائرنا، ونلغي تراثنا الوطني، وندمّرَ ما أسّست عليه البنية الرّوحيّة العربيّة. لذلك نلتفت إلى الثّقافة ونفحص عودها، ونتساءل كيف تقاوم غزو الرّوح، وكيف تستطيع أن تواجه الواقعَ. وأيّ واقع، تُغيّر فيه حتّى المياه اتّجاهاتها! وقد عرفنا قبل اليوم الحروبَ القاسية، لكن بلادنا لم تعرف مثيل ما يفرضه اليوم المشروع العالمي، لأنّ العالم لم يعرف قبل اليوم التخطيطَ العلمي لتغيير العالم والتدخّلَ في الضّمائر والبيوت. ولعلّ الاشتراكيّةَ التي استقرّت ثلاثة أرباع

القرن، ورسخت علاقاتٍ عالميّة غير معروفة قبلها، تثير الرّعب من عودتها نظاماً عالميّاً. فيرمى العالم إلى الظلمات، ليكسبَ النظامُ العالمي الجديد مزيداً من العمر.

نقلت الحروب الصليبيّة بلادَنا المتحضّرةَ المتقدّمة على أوربا إلى ظلام القرون الوسطى. لكنّنا نتبيّن خلالها محوراً ثابتاً، يعبر حتّى مناوراتِ الحكّام الضعفاء والمتهاونين: هو إنكارُ الاحتلال، والإيمانُ بأنّ الغرباء ليسوا من المنطقة. نرى سبي المدن وبيع أهلها عبيداً، لكنّنا لا نرى مصادرة قرارها السّياسي، والإصرارَ على جمع حكّامها على منصّة واحدة ليوقّعوا الاعتراف بأنّ العدوّ شريكٌ أو حليف. ونرى المراكزَ والأطراف تفلت من المحتلّين، وتُنبت القيادات التي تقاوم الغزو، والشّعراءَ ينشدون القصائد في بسالة المقاومين. ولعلّ ذلك الزّمنَ فُحص في دقّة كي يحكمَ المشروعُ المقترح للشّرق الأوسط فلا يتكرّر طرد الغزاة.

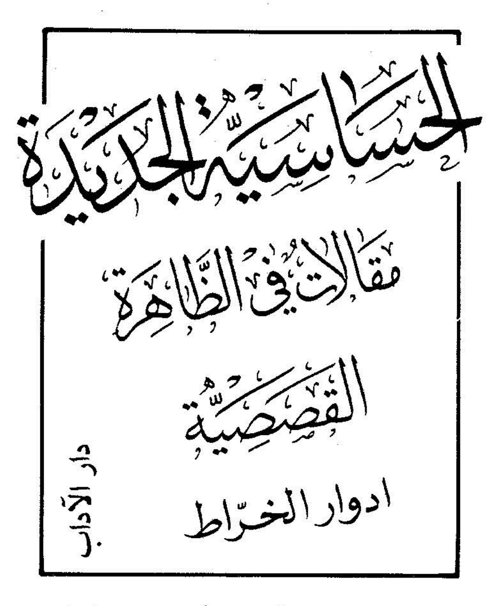
وأيّة رياح تناسب العنصريّةَ أكثر من هذا الزّمان؟ حَلَّ العصرُ الذي تحدّث عنه الكاتب الرّوسي دستويفسكي: العصرُ الذي يسود فيه المرابي اليهودي، فتفسد الأخلاق، وتنتشر الفوضى والشّراسة والقسوة، وتمزّق العلاقات الإنسانيّة، وتحكم العالمَ سطوةُ المال. ونحن فيه في منطقة الصدام وقت الغروب. وقد ضيّعنا الزّمن الذي حكمته علاقاتٌ عالميّة أخرى، ولم نغرس قوى راسخةً وعلاقاتٍ مؤهّلةً للدّفاع عن النّفس. والثّروةُ العربيّة أنعشت العلاقاتِ الرأسماليّةَ العالميّة ورتقت المؤسّساتِ الغربيّة، ولم تسدّد في مشروع عربي. لم يفعل العرب ما فعلته الصهيونيّة، التي جنّدت أموال العالم، والقوّةَ العلميّة والبشريّة والمهارة الماليّة والسياسيّة اليهوديّة في خدمة قضيّتها.

أمام الثّقافة هذا الواقع! ونحن اليوم نساق شهوداً على التنازل عن الخريطة العربيّة كلّها، وعلى رسم مسارات جديدة للأنهار والينابيع والبحيرات، وعلى تغيير اتّجاهات السير في الطرقات، وعلى فتح حدود المدن لمن كنّا نسمّيه العدوّ. نتفرّج على الاتّفاقاتِ التي يوقّع عليها المسؤولون العرب وسادة العالم الجديد. وقد أصبح ما كنّا نسمّيه خيانة، سياسةً مبرّرة بالمصلحة الوطنيّة العليا، وبالنّظرة السياسيّة العميقة. تسلّم للعدوّ المدن والطّرقات. وتبتكر قوى ذات مصلحة في الواقع الجديد. سيكون العدوّ في كلّ مكان: في زجاجة الكوكا كولا، والقميص، وحبّة الفاكهة، في خيوط الحياة اليوميّة. وسيكون له صحفيّوه ومفكّروه وكتّابه وسينمائيّوه وجوائزه. وهل تخلّف مثقّفوه عن دعوتنا من منصّةِ غرناطة، إلى توطين العدوّ في الضّمير؟

لذلك نحتاج إلى مشروع ثقافي وطني متماسك: لحماية الأمل، للدّفاع عن الكرامة الوطنيّة، وعن ذاكرة الحركات الوطنيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة، وعن الذّاكرة التّاريخيّة، وعن الرّموز التي يجب أن تتنقّل في حياة الأجيال.

لابدّ من مشروع للمقاومة الثقافيّة العربيّة! فأجهزة الإعلام العالميّة تتوغّل في البيوت. والتّفاهة التي رعتها المؤسّسات العربيّة رصيد العدوّ. وقد استُنبتت مواقعُ ثقافيّة ستخرق الحدودَ إلى العدوّ باسم الحضارة والحرّيّات، كما استنبتت مواقعُ ظلاميّة قد تكسر الصّيغ السياسيّة. ولا نجهلن أنّ المثقّفين الذين نناديهم لمواجهة الاحتلال الجديد، ليسوا ممّن سمّنته أو رعته منجزاتُ الأمس، بل عانوا حتّى الأمس القريب بما يناسبُ صلابَتَهم، من منع السّفر ومنع العمل.

المشروع الثقافي الوطني أمام واقع متفرّد. فالغزو لا يقتحم الحدودَ الوطنيّة فقط، بل الضّميرَ نفسه. ويا للدقّة في صياغة أدونيس! فاقتراحُه هو أن نبحث عن حقّ العدوّ في خيوط هويّتنا، وأن نوطّنه في



ضميرنا. لذلك يتّصل الدّفاع عن الوطن اليوم بالدّفاع عن الحقّ في الشّعور الوطني والإنساني، وعن الحضارةِ التي ترفض العنصريّة وتدين المجازر، وعن حصانة مسار النّسغ بين الأجيال، ورموز الذّاكرة التاريخيّة.

يُفترض أن يكون المشروعُ الثّقافي العربي مركّزاً، ومثابراً، يتجاوز الطريقة المعتمدة في المناسبات، ويَرقى إلى حاجة المواطن العربي الذي ما عاد يستسيغ الكلامَ المرتجل الكثيرَ، الهشَّ... ويتجاوز الشكلَ الإعلامي السياسي المملّ، وينبّه إلى الدراسات الجدّيّة التي ستحتكر بها إسرائيل التّاريخَ العربيَّ والعثمانيَّ والإسلام... وينبّه إلى أنّ أجيالاً جديدة عربيّة تستنبت دون وعي بالخطر، غارقة في فقرها وهمومها، أو ملوّثة بالمعايير الجديدة طائرة على الأحلام الجديدة.

ويفترض أن يبدأ من دراسة الوضع الثقافي، ليتبيّن رموزه الملتبسة، ويجلو مسألة الحرّيّة وارتباطها بالثّوابت الوطنيّة، ودورَ التراث الوطني في المناعة، ومقتلَه في التعصّب والتطرّف الدّيني والطّائفي. ولا تستطيع صياغة مثل هذا المشروع إلّا جبهةٌ واسعة من المفكّرين المخلصين للثوابت الوطنيّة، تقدّم الكفاءةَ والصّدق والجرأة على الانتماءات التفصيليّة.

مراجعة كتب

جسد الأنوثة المجروح بالكتابة(*)

شوقي بزيع



نـادراً مـا تشير عنـاوينُ المجمـوعـات الشّعريّة إلى طبيعة المحمول الشّعري الّذي يليها أو إلى توصيفٍ للشّعرية نفسها كما يفعل عبد المنعم رمضان في مجموعته الّتي اختار لها عنوان **قبل الماء، فوق الحافة**. فـالعنـاوين غـالبـاً مـا تكون أسمـاء لإحدى قصـائد المجموعـات أو تُقتطع مـن إحدى العبارات الّتي تتضمّنها قصيدةٌ من القصائد، أو تقع في حقل «دلاليّ» مفارق تماماً لمادّة الشّعـر اللاّحق، وفي أحيـان أخرى تكون مجرّد تسمية غايتها الإدهاش أو التّسويق والانتشار تبعاً لحساسية الجماعة في ظروف معيّنة.

عند عبد المنعم رمضان يبدأ الشّعر من التّسميـة نفسهـا لينسحب بعـد ذلـك علـى القصائد المشغولة بعناية فائقة. ذلك أنّ الشّعر عند رمضان لا يقيم فوق برّ الأمان الرّافل بالطّمأنينة؛ كما أنّه ليس بالمقابل ترجيعاً لحالة متحقّقة أو قفزة تمّ إنجازها في مياهٍ ما تلبث أن تصبح بدورها برّاً آخر للأمان. بل هو وقوفٌ دائم على الحافة الفاصلة بين الشّغف بالحياة وبين حدوثها، بين الرّغبة في الوثبة والوثبة نفسها. إنّه التّرنُّحُ القلق بين لحظتين آمنتين حين يكون الجسدُ مشدوداً إلى نهاياته وتكون الرّوحُ واقفةً على أُهبة الرّحيل. الشّعر هنا ليس الحدث، بل مكابدة اللّحظات الّتي تسبقه. إنّـه مشقّـة التّهيُّؤ للسّفـر الّتـي تصبـح فيهـا الإقامة فوق الأرض مستحيلة تماماً. في تلك اللّحظات لا ينتمي المسافر إلى أي مكان. فهو ليس ماثلاً في المكان الّذي يغادره إلّا بالجسد، وأمّا روحه فتكون قد رحلتْ باتّجاه مكانٍ لم تتبيَّن معالمُه بعدُ. إنّـه هنـا وهنـالـك. كمـا أنّـه ليس هنـا ولا هنالك أيضاً، بل هو داخل هذا الترنُّح الّذي يحـوّل الأمـاكـن واللّحظـات إلـى سَـديـم خالص. وربّما كانت مثل هذه اللّحظة هيَ الأكثر تعبيراً عن الحداثة الشّعريّة الّتي تقع في الزّمن وخارجه، في المكان وظلاله المتكاثرة، حيث الشّعر يشبه على حدّ قول بول فاليري «تأرجح رقّاصِ السّاعة بين ما قيـل ومـا يـراد أن يُقـال، بيـن المعنـى وظـلّ المعنى، بين الفكرة والإحساس بها، وبين الذّات والعالم. وجمال الشّعر هو في هذا القبض على شيء بغير يقين».

يقترب عبد المنعم رمضان من الشّعر لا بعدَّة الواثق الّذي يزعم لنفسه قولاً فصلاً أو تعريفاً للأشياء الّتي يتناولها، بل بعدَّة قوامُها الشّـكُّ في المـاهيّـات والأمكنـة والأسمـاء بحيث يصبح الكلامُ شبيهاً بآلةِ كشفِ الألغام الّتـي تتحـس لغـةً حبلـى بـانفجـاراتهـا واحتمالاتها المكتظّة بالتّأويلات. وتجربته من هذه الزّاوية تضيف إلى الشّعر المصري (العربي) مساحـاتٍ بكـراً ومنـاحـيَ مميّـزةً تدحض الكثيرَ من المزاعم الّتي تحاول النّيلَ من الحساسية المصريّة إزاء الشّعر وتحاول حَصْرَ هذه الحساسية في إطار الرّواية وفنّ القَصّ. وإذا كان هذا البعضُ يرى في بعض النّصـوص المصـريّـة الـرّديئـة حجّـةً لإقـامـة برهـانٍ علـى فساد الشّعـر، فإنّ مثـل هـذه النّصوص لا تقتصر على المصرّيين وحدهم بـل هـي تطـول مسـاحـةً واسعـة مـن الشّعـر العـربـي الـرّاهـن الّـذي يـرزح تحت وطـأة الممـاثلـة والتّكـرار والبـلادة. وليسـت مجموعة رمضان الأخيرة سوى دليل ساطع علـى الحيـويّـة الّتـي يختـزنهـا تـرابُ مصـر الشّعري، وهي الحيوية الّتي تتواصل بشكل فاعل مع تاريخ الحداثة الشّعريّة المشرقة في مصـر بـدءاً بصـلاح عبـد الصّبـور وأحمـد عبـد المعطي حجـازي مـروراً بـأمـل دنقـل ومحمد عفيفي مطر وانتهاءً بجيل الشّعراء الشّبّان الّذين يعملون بدأب على بلورة تيّار شعري يتعدّى الغنائيّة الإنشائيّة الرخوة ليبحـث عـن أسـاليـب أكثـر ثـراء وعمقـاً وتنوّعاً، وعن سياق للكلام قوامُهُ الكشفُ والتأمّل وسعة الحيلة. وإذا كانتْ بعضُ هذه التّجارب قد وقعتْ في فخ التّصحُّر التّعبيري والبـلادة الـذّهنيّـة والجفـاف العقلـي، فـإنّ تجربة رمضان تنأى عن كلّ ذلك وتنشئ لنفسها حيّزاً مغايراً لا تفصله الدّربةُ عن الغناء ولا تذهب به اللّغةُ إلى حدّ الشّطَط والتّهـويـل المجّـانـي، بـل هـو يمـازج بيـن عنـاصـره بمهـارة العـارف المتبصِّر ودقّـة الصّائغ الماهر.

عنـد عبـد المنعـم رمضـان لا يبـدأ الشّعـرُ العالَم ولا ينهيه. ليس في شعره ادّعاءُ نبوءةٍ تجعل الشّـاعـرَ رسـولاً يقـارب الخلـقَ فـي بداياته، ولا هو خلاصةٌ تتربّع فيها الحكمةُ على أطراف المعنى وتلقّنه تلقيناً. الشّعر هنا مـادّةٌ عجينيّـة تختلـط فـي داخلهـا وقـائـعُ وتفاصيلُ وجزئيّاتٌ لا يشدّها إلى بعضها سوى هـذا الهـوس الـدّائـم بـاجتـراحِ عـالـمٍ

(*) عبد المنعم رمضان، **قبل الماء، فوق الحافة** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٤).

يتأرجح بين الالتباس واليقين، بين الواقع والسِّحْر، وبين الكائن وأسطورته. القصائد پورتريهات لبشرٍ ومقاماتٍ وأحوال ينسجها الشّاعر نسجاً من أطياف مشاهد تتداخل وتتوالد من مِزَقِ رؤىً وتهيّؤات يكون للواقع فيها نصيبٌ محدود، فيما يتكوّن نصيبُها الأكبر من شبكيّة الرّؤية التي ترتق عناصرَ المشهد وتؤالف بين عناصره.

إذا كان ثمّة مِنْ عَصَبٍ ناظم لتجربة عبد المنعم رمضان وهواجسه الشّعريّة فهو عَصَبُ الجنس. ولا أقصد الجنس بمعناه السّطحي المألوف بل بمعناه الرّمزي الّذي يجعله رديفاً لفعل الخلق ولفعل الكتابة في آن. الكتابة هنا فعلٌ شهواني يكتسب معه القلمُ والورقةُ البيضاء واللّغةُ نفسها دلالاتٍ ذاتَ علائق وأبعادٍ جنسيّة واضحة. وكما أنّ الفعل الجنسي هو تكرار متناغم لحركات وأفعال تبثّها موجةُ الجسدِ المندفع إلى ذروة غليانه، فإنّ القصيدة عند رمضان هي محاكاةٌ لهذا التّكرار الّذي ينبثق من آلية شهوانيّة يكتنفها الجموحُ والرّغبةُ والتردّدُ الإيقاعي الّذي يدور على نفسه وصولاً إلى حالة التّلاشي الكامل والانخطاف الكلّي. لذلك فإنّ القصيدة الدّائريّة الّتي يكتبها رمضان، بدءاً من المقاطع الأولى «بعض عبيد» و«العارف بالله» و«الوالدة الباشا» وحتّى «الرّسولة» و«العاشق»، ليست في أيّ حال استتباعاً لتجارب مماثلة ألفنا نماذجَها عند حسب الشّيخ جعفر وبعض الشّعراء العراقيّين بوجه الخصوص، بل هي انعكاسٌ لتمخّضاتٍ داخليّة من جهة ولرؤية مكتملة إلى الطّبيعة والعالم من جهة أخرى.

في رحلة الكتابة هذه ثمّة مزاوجةٌ مستمرةٌ بين الدّاخل والخارج، بين القارّة الّتي يكتنفها صيّادون مرشوشون بالرّيح العابرةِ السّوداء وبين جانب القارة المخبوء في داخل الشّاعر المفتوح على عوالم يترنّح وجودُها بين الحضور والغياب. لذلك لم يكن ضرورياً أن يعنون الشّاعر القسمَ الثّاني من مقطوعاته المقسّمة إلى مشاهد بعبارته: «أيضاً في اللّيل»، لأنّ القارئَ المتبصّر يدرك الطّبيعة اللّيلية لتجربة عبد المنعم رمضان. واللّيل هنا ليس بالضّرورة ليلَ الخارج الّذي يحجب البصر، بل هو ليلُ الدّاخل الّذي يفتح البصيرةَ على مصراعيها ويجعل من الشّعر إقامةً دائمةً خلف عتمة النّفس الّتي تنبثق عنها تفرُّعاتُ التّعبير واشتقاقاتُه في حركةٍ دائريّةٍ دائبة تجعل ختامَ القصيدة ومطلَعَها متماثلَيْن تماماً.

التّجربة نفسها تتكرّر في قصيدة «العارف بالله» الّتي تجعل من اللّيل وعاءً لإدراك ما يكتنف الكائنات من وحدةٍ تتفرّع عنها قصاصاتٌ لأفكار وظنون «وأجساد تتشكّل من أعضاء الخلق»، حيث يتكّئ الإنسانُ العارف أو الإنسان الشّاعر على كرسيّ موازٍ لكرسيّ الله ويدخل في أنفاقه الدّاخليّة ذات العتمة الكاملة. وهي العتمة الّتي تتحوّل مع «الوالدة الباشا» إلى استدعاءٍ لرياح الماضي المبلّلة بالحنين، إلى شهوات ترفل فوق وسائدها الغاربة، وإلى انتظار عقيم لملامساتٍ مغسولة بشبق الرّغبة في استعادة إرث الجسد الّذي تهدّم. وهي عتمة «متولّي الحسبة» الّذي يدرك أنّ «الكلّ باطل وقبض الرّيح»، وأنّه لا يملك سوى أن يعدّ الأرقام بانتظار نوم مثقل بالكوابيس.

الأنوثة في مجموعة رمضان الأخيرة هي نواة العالم وحاضنته في آن. وتبعاً لهذا المفهوم تتحوّل هذه الأنوثةُ إلى حالة ترميز متعدّدة الأبعاد: حالةٍ تتراوحُ بين الأنثى الأمّ والأنثى المحظيّة والأنثى العاشقة، حتّى لتبدو المجموعة بأسرها تحلّقاً حول تجليّات الأنوثة وجوهرها المتكرّر في غير سياق. هذا الجوهر يطاول مساحةً واسعة من التّمظهرات الّتي يشكّل الجسدُ الأنثويُّ مسرحَها الأوسَع، بدءاً من ظلمة الرّحِم الّتي ينبثق عنها الرّجلُ وانتهاءً بمفاتن الأنوثة العابقة بالشّبق... فيما تتحوّل الحياةُ بين ظلامي الرّحم والقبر إلى فسحة مهدَّدةٍ بقلق العودة إلى الأحشاء. هذه المناخات المترعة بالرّغبة هي الّتي تلقي بثقلها فوق سائر القصائد الّتي تفوح من نثارها روائحُ الزّنخ الجنسي وسوائلُه اللّزِجة، وتتبدّى في محاولات الشّاعر للقبض على التّجويف الغامض والسّاحر لحروف التّأنيث حيث يتتبّع الشّغفُ الأبديُّ للأنوثة: «لكنّي قد أرتجف إذا أبصرت علامة تأنيث / قد أغمس رأسي في تجويف النّبع وأنفضه / وأميل كثيراً نحو إناث الحيوانات الأخرى / أنشق ما يتبقّى».

وفي سياق هذا الانغمار التّامّ بالجسد الأنثوي يقدّم الشّاعر پورتريهات مختلفةً لنسائه المشتهيات: من «دريّة» و«منى» إلى «ناريمان» و«مها» وغيرهنّ، محاولاً أن ينشئ تأويلاتٍ دلاليّةً للعلاقة بين الاسم والمسمّى، بين الصّورة والجوهر، وبين اللّفظ وترجيعاته في الذّهن. وهو يذهب بعيداً في إقامة القرائن والبراهين مستعيناً تارةً بالخطوط التّوضيحيّة حيث يأخذ اسمُ «مها» أشكالاً وأوضاعاً متعدّدة للجسد الأنثوي المتفتّح داخل عربه الكامل، وطوراً بقرائن فقهية حروفية حيث لا تكتفي المرأةُ بـ«ميم» أنوثتها بل هي تشتمل في حرفها الثّاني على «راء الرجل»؛ كأنّ الشّاعر يعتبر مع نوال السّعداوي أنّ الأنثى هي الأصل وأنّ الرّجل ليس سوى أحد تفرّعاتها. ولأنّ الشّعر لا يتّسع لإثبات مثل هذه المقولة، فإنّ الشّاعر يضمّن قصائده العديد من المقاطع النّثريّة الّتي تمكّنه من إقامة الحجّة أكثر ممّا يمكن الشّعر الموزون: «تيقّن أنّ امرأةً هي مؤنّث نفسها، أنظرْ جيّداً، أنت ترى الميم والرّاء يلتصقان بحبل سرّي، وتعرف أنّ الميم حضور المرأة، والرّاء حضور الرّجل، وستعرف بالتّأكيد أنّ المرأة هي الكائن الأمثل لشمول طرفي الجنس البشري، وأنّها تحتوي الرّجل، مرّة في بطنها، ومرّة في فرجها، ومرّاتٍ في الخيال..». لذلك لا يملك الشّاعر في نهاية قصيدته «أنت الوشم الباقي» سوى الخروج من لغة السّرد والتّأويل والبرهنة تاركاً للمرأة أن تقول بنفسها: «إن العالم أضيقُ من أعضائي».

لا يعود الموت في هذه الحالة سوى تتويجٍ لبحث الرّجل الدّؤوب عن أنثاه

المفتقدة أو لرغبته الجامحة في الاتّحاد بها. وهي رغبة لا تكتمل إلاّ في لحظة النّشوة الرّوحية والجسدية العارمة الّتي تقيم خطّ تماسها الأخير مع الموت أو عند شفيره النّهائي. لكن علاقة الرّجل بالمرأة ليست محكومة بشهوة القتل الّتي جسّدها «ديك الجن الحمصي» في أعنف لحظات الحبّ المفتوح على الغيرة والخوف، بل هي علاقةُ الجرح الجنسي الّتي ليست في حقيقتها سوى تأويل لرغبة العودة إلى الرّحم. وإذا كانت هذه الأمنية متعذّرةً، فإنّ ما يستطيعه الرّجل هو أن يترك وشم ذكورته فوق جسد المرأة المتفتّح. ولعلّ عبد المنعم رمضان من هذه الزّاوية يقترب من المفهوم الّذي حدّده المفكّرُ المغربي عبد الكبير الخطيبي للوشم. فالوشم حسب الخطيبي هو رغبة إنسانيّة في جرح الجسد المكتمل الّذي خلقه الله في أحسن تقويم وفقاً للآية القرآنية الكريمة. وهذا الكمال أكثر ما يعبّر عن نفسه في تناسق جسد المرأة الّذي يحتاج وهو في ذروة بهائه إلى من يكسره، أو إلى من يخرجه من «سكون الحسن» على حدّ أبي الطّيّب المتنبّي - وهو سكون متاخم للموت - إلى حيويّة مخدوشة بلمسة الرّجل ووشمه. وهو ما يعبّر عنه رمضان في سياق تأويلي لافت: «لا تقتل من أحببت / اجرحْهُ فقط».

العلاقة بالمرأة عند رمضان تتدرّج بشكل تصاعدي إلى أن تصل ذروتها في قصيدة «الرّسولة» الّتي تومئ إلى نصّ إنسي الحاج الشّعري «الرّسولة بشعرها الطّويل حتّى الينابيع»، وهو نصّ لا يخفي الشّاعر إعجابه به كما بأدونيس وسعدي يوسف مشيراً إلى ذلك في غير مكان من المجموعة. مثل هذه الإشارات لم تأت صدفةً على الأرجح بل تعكس من زاوية ما تقاطع الشّاعر مع كلّ من هذه الشّاعريّات الثّلاث. فهو يلتقي مع أدونيس في انتصاره للجسد الّذي يكفّ عن أن يكون عبئاً على الرّوح بل يصبح في لحظة معيّنة تاجها وقبّتها. وقد انعكس هذا المفهوم في شعر أدونيس نفسه من حيث كونه شعراً جسدياً نابضاً بالتوتّر والحركة والهندسة الدّاخليّة المتقنة. وإذا كانت الأنوثة قاعاً وجدانياً لبعض قصائد أدونيس وبخاصة «تحوّلات العاشق»، فإنّ التّعبير عن هذا الوجدان يتمّ عبر لغة ذكوريّة محكمة السّبك والعلائق. وهو ما أشرت إليه في مقالة سابقة نُشرت في جريدة السّفير اللّبنانيّة بعنوان «أدونيس وذكورة اللّغة». كما تلتقي تجربة رمضان مع مشهديّة سعدي يوسف ذات النّسيج القصصي الإيحائي، حيث يتمّ التعرّف على العالم عبر اكتناه أدواته وظواهره وجزئيّاته البسيطة كالشجرة والحصاة والفندق والورقة والكرسي والحانة. وهو ما نرى روادئف له في العديد من قصائد المجموعة وبخاصّة في قسمها الأوّل. غير أنّ تقاطع رمضان مع تجربة أنسي الحاج يبدو أكثر غموضاً والتباساً من التّجربتيْن السّابقتين، إذ إنّ العلاقة بالمرأة عند أنسي تقوم فوق مسافة لا ترومها اللّغة بل تزيدها تنزيهاً وشغفاً وتشغُّفاً يصل إلى حدّ الغياب. وإذا كان الشّاعران يلتقيان عند حدود صوفيّة الرّغبة والانتشاء، فإنّ هذه الصّوفيّة عند أنسي تكاد تقوم على خلع الجسد وتغييبه... في حين هي عند رمضان اهتزازٌ جسدي مفعم بنشوة الاتّحاد الجنسي وتشعّباته المختلفة.

لكن عبد المنعم رمضان المتوجّس دائماً من هذه التقاطعات يعرف كيف يجنح بتجربته جنوحاً خاصّاً يفضي به إلى البحث عن مصادره في أماكن أخرى... ومن بينها الكتب السّماويّة كالتّوراة، وبخاصّة نشيد الأناشيد، والقرآن الكريم الّذي يفيد الشّاعر من بعض سوره المميّزة: «ماء يجمع بين الجنسين.../ ومنزلة تتهادى بين المنزلتين / فلا شرقي فيها / لا غربي / نورٌ يسع الكون على نورٍ يتدفّق / مَثَلُ النّور كمشكاةٍ فيها مصباح / والمصباح تلفُّ على جنبيه زجاجة عطر / توقد من عذراء مباركة / بيضاء ولم تمسسها نار».

هذا الشّغف بالأنوثة لا يسحب نفسه على المرأة وحدها، بل يتعدّاها إلى الأماكن والمنازل والمدن. فتتحوّل الإسكندريّة إلى فاتنةٍ تتجاوز الإسكندر الّذي بناها كما تتجاوز المرأة الرّجل الّذي اشتُقّت من ضلعه، وفق الأسطورة، ليصبح فيما بعد وليدها وفلذتها وأسيرها. ولم تتجاوز الإسكندرية صانعها فحسب بل تجاوزت غزاتها الرّومان والبرابرة والمماليك لأنّها لا تُسلس قيادها إلاّ للشّعراء العشّاق من أمثال «كافافي» حيث «يقال عنهما جروان عاشقان / الرّجل الّذي يدعونه كافافي / والمرأة الّتي يدعونها الإسكندريّة».

قبل الماء، فوق الحافة مجموعة شعرية تضجّ بالشّهوة إلى الحياة عبر اختلاس لحظاتها الأكثر طزاجةً وبهاء. إنّها احتفاء بالرّغبات الجامحة وتقصٍّ لذبالة الجسد المتعطّش إلى ما يماثله في المرأة والكتابة. وهي من هذه الزّاوية صرخة ضدّ اليأس والتصحُّر اللّذين يتهدّدان ما تبقى من الرّوح العربيّة المثخنة بالموت والجفاف.



عجز الحضارة الأمريكية والإجهاز على الخيال الإنساني(*)

د. صبري حافظ

استطاعت مسرحيّة **ست درجات من الفراق** Six Degrees of Separation للكاتب الأمريكي المعاصر جون جوير John Guare أن تحقّق التوازن الصّعب بين الإمتاع الدّرامي وإثارة التفكير؛ بين الخفّة التي تتّسم بقدر كبير من الرّشاقة والألم المتأسّي على تردّي الواقع الأمريكي وضحالته؛ بين البساطة الشديدة التي تجعلها أقرب إلى الملهاة الخفيفة والعمق الذي يضفي عليها مسحة مأساويّة من التفلسف والتأمّل في واقع المجتمع الأمريكي المعاصر، بل والحضارة الغربيّة برمّتها. لذلك حظيت هذه المسرحيّة بنجاح كبير في نيويورك، وعرضتْ مؤخّراً في لندن في مسرح «الرّويال كورت» وسوف تنتقل بعده بلاشكّ إلى «الويست إند» حيث تعرض المسرحيّات التي تنجح تجاريّاً. فهذه المسرحيّة من النّوع النّادر من المسرحيّات التي لا يمنعها نجاحها الفنّي والفكري من تحقيق قدر كبير من النجاح التجاري كذلك. ويبدو أنّ كاتبها كان واعياً بذلك؛ فلم يلتزم بقواعد المسرحيّات الجديدة الجيّدة غير المكتوبة، التي تستلزم حصر عدد شخصيّات المسرحيّة في عدد قليل حتّى تتاح لها فرصة العرض في عالم تسيطر عليه حسابات التكلفة بشكل صارم، ولا يحظى فيه المسرح الجادّ بجمهور عريض يغطّي تكاليف العرض المتزايدة... في عالم تتسارع فيه معدّلات التضخّم بشكل مستمرّ، وينحو المؤلّفون فيه إلى تقليص عدد شخصيّات المسرحيّة أو بشكل يتيح للممثّل الواحد أن ينهض بأكثر من دور من دون أن يؤثّر تعدّد الأدوار على بنية المسرحيّة أو على رؤاها. فهي من المسرحيّات الجادّة القليلة التي يحتاج تقديمها إلى أربعة عشر ممثّلاً وممثّلة مختلفين، في وقت نجد فيه أنّ قليلاً من المسرحيّات الجادّة تغامر بحشد هذا العدد من الممثّلين. والواقع أنّ تقليص عدد الممثّلين لاعتبارات الإنتاج المسرحيّة تجني على العمل المسرحي في كثير من الأحيان مهما كانت براعة الكاتب ومهارته. ولا تنجو من أثر هذا التقليص إلّا قلّة من المسرحيّات التي تستطيع أن تخترق هذا الحاجز دون أن تحطّمه، أي دون أن تخسر جانب العمق والجدّة لصالح جانب الفرجة والتسلية وجذب الجمهور.

ولا يبلغ الكاتب المسرحي هذه الدّرجة من الخبرة التي تمكّنه من تحقيق هذه المعادلة الصّعبة إلّا بعد قدر كبير من التمرّس بالعمل المسرحي، وتفكير طويل في آليّاته، ومعرفة واسعة بأهمّ تيّاراته وإنجازاته من ناحية، وبالواقع الإنساني والاجتماعي الذي يصدر عنه الكاتب من ناحية أخرى، وحساسيّة مرهفة لحاجات المسرح الجادّ والجمهور العريض معاً. وهذا ما يبدو أنّ جون جوير استطاع أن يحقّقه من خلال العمل الدؤوب لسنوات طويلة على كلّ نصّ مسرحي. فبالرّغم من أنّه يكتب المسرح منذ أكثر من عشرين عاماً فإنّه لم يقدّم في هذه السنوات الطويلة من العمل المسرحي إلّا حفنة قليلة من المسرحيّات بدأها بمسرحيّة **بيت الأوراق الزرقاء** (The House of Blue Leaves) عام ١٩٧١ التي فازت بجائزة دائرة النقّاد وأفضل مسرحيّة أمريكيّة للعام الذي ظهرت فيه وبعدد آخر من جوائز النقّاد. وربّما كان هذا الاهتمام والتقدير النقدي الكبيران هما اللّذين دفعاه إلى الحرص على سمعته والتروّي في الكتابة للمسرح. وقد تتابعت بعد ذلك أعماله وإن استغرق إعدادُ كلِّ عمل عدّة سنوات. فظهرت له **غنيّة ومشهورة** (Rich and Famous) **والحميميّة والإهمال** (Bosoms and Neglect) **وجاردينيا** (Gardinia) **والنّساء والماء** (Women and Water) **وأربعة قرود تعشق الشّمس** (Four Baboons Adoring the Sun) **ولايدي بريز** (Lydie Breeze)... وأخيراً هذه المسرحيّة الجديدة التي افتتحت في مطلع العام الماضي في نيويورك، وحظيت فيها بنجاح كبير، وبلغت لندن مع منتصفه.

* * *

تبدأ مسرحيّة **ست درجات من الفراق** قبل بدايتها الفعليّة من خلال استخدامها الحاذق للفضاء المسرحي الذي تتحرّك في مقدّمته أثناء دخول الجمهور إلى صالة المسرح لوحةٌ كبيرة دوّارة لكاندينسكي. تدور لأنّها لوحة مزدوجة، مرسومة على الوجهين، وبأسلوبين مختلفين: حيث يتّسم أحد الجانبين بالرّصانة التشكيليّة والتّوزيع الهندسي الصّارم والألوان المتناغمة؛ بينما يتّسم الجانب الآخر بالتفجّر والحوشيّة والعنفوان، تختلط فيه الألوان الصريحة الحادّة، وتتصارع على سطح اللّوحة في نوع من التفجّر الذي يعصف بالفضاء، ولا يعبأ بقوانين المنظور. وهذه اللّوحة الدوّارة الكبيرة التي تسيطر على الفضاء المسرحيّ تبدو وكأنّها محور هذا الفضاء. ذلك أنّ تصميم المشهد في ستّة إطارات متداخلة يتّسم كلّ منها بالتحديد الصّارم والألوان الزاهية يحيل بقيّة الفضاء المسرحيعلى إطار عام لتلك اللّوحة، ويطرح على المشاهد ضرورة التفكير في موضعها من العرض لأنّها سرعان ما تُرفع إلى أعلى

(*) بمناسبة عَرْض ستّ درجات من الفراق لجون جوير في لندن

المسرح وتختفي ولا تظهر ثانية إلاّ في نهاية العرض.. وكأنّها المفتتح والخاتمة معاً، بداية الدراما ونهايتها، والوجهان الأساسيّان للحياة بجانبها الهادئ المنظّم الرّصين، ووجهها الآخر المترع بالعنفوان والجموح. هذا بالإضافة إلى أنّ افتتاح العمل بهذه اللّوحة واختتامه بها يفتح العرض المسرحي على أفق تناصّيّ ستتعدّد إحالاته أثناء العرض: على إليوت وديوان قططه الشّهير الذي تحوّل إلى مسرحيّة ناجحة، وعلى جورج أورويل وكتابه الذي يروي فيه ذكريات أيّام صعلكته في باريس ولندن، وعلى سالينجر وروايته المهمّة **الحارس في حقل الشوفان**، وعلى رواية تولكين الخياليّة الكبرى **ملك الخواتم**، وعلى رائعة برنارد شو **بيجماليون**، وعلى عدد من أفلام السينما الأمريكيّة وخصوصاً أفلام الممثّل الزنجي الشهير سيدني بواتييه. ولكن سيظلّ للبعد التشكيلي فيه مكانته الواضحة. ذلك أنّه بعد أولى إحالات العرض التناصيّة لفاسيلي كاندينيسكي، تتتابع الإشارات إلى مايكل أنجلو وبول سيزان وفان غوغ وتولوز لوتريك وهنري ماتيس ودافيد هوكني. ثمّ لا تكتفي المسرحيّة في هذا المجال بتلك الإشارات التشكيليّة المتعدّدة أو حتّى باللّوحة المزدوجة التي يفرض حضورها الطّاغي نفسه على العرض والجمهور معاً، وإنّما تستعير من كاندينيسكي قوله المشهور: «من الواضح أنّ اختيار الموضوع أو الشيء المرسوم هو أحد عناصر التناغم التشكيلي التي يجب أن تتحدّد أساساً من خلال تناظرها مع ذبذبات الرّوح الإنسانيّة». وهو قول يوشك أن يكون هو مفتاح العمل المسرحي برمّته.

فالمسرحيّة في بعد من أبعادها محاولة لاختيار حدث أو مجموعة من الأحداث التي تتحدّد عناصرها بالدّرجة الأولى من خلال تناظرها مع ذبذبات الرّوح الإنسانيّة، ومع واقع المجتمع الأمريكي في آن. لكن الرّوح التي تتناظر معها أحداث المسرحيّة روح تعاني من الخواء والتصدّع، لأنّها استسلمت لقوانين الواقع الأمريكي المعاصر التي استلّت منها كلّ روح أو أمل في إحيائها.. وأخضعت جمحات الخيال لقوانين السّوق ولحسابات الرّبح والخسارة.. وأحالت العواطف الإنسانيّة إلى مسخ لا يستسيغ لحظات السّعادة الحقيقيّة ولا يتسامح مع روح المرح والإبداع والدعابة. ولنعد إلى أحداث المسرحيّة أوّلاً حتّى لا يستبق التحليل العرض. تبدأ المسرحيّة في الصّباح الباكر في شقّة أحد أثرياء نيويورك «فلاندرز» وهو تاجر لوحات فنّيّة وزوجته «لويزا» حيث يحكيان للجمهور ما جرى لهما في اللّيلة الماضية. وهي بداية تتعمّد ألاّ تصوّر الحدث في تتابعه كما جرى في اللّيلة الماضية، وإنّما من خلال استرجاعه في اليوم التالي؛ فيساهم تدميرها العمدي للتتابع الزّمني في كسر الإيهام التقليدي، وتقديم الحدث مصحوباً بالتعليق عليه. فقد كان الزوجان مشغولين بالصّفقة الجديدة التي ينتوي فلاندرز عقدها بشراء إحدى لوحات سيزان المعروضة سرّاً للبيع بستّة ملايين دولار؛ فالزّوجة تريد بيع اللّوحة سرّاً حتّى لا تدخل ضمن التركة التي تُقسم بين الزوجين بالتساوي في حالة الطّلاق حسب القانون الأمريكي، ثمّ بيعها لليابانيين بعشرة ملايين. وما يشغل الزّوجين هو المشكلة التي تحول دون تحقيق هذا الرّبح الضّخم، والمتمثّلة في افتقارهما إلى مليوني دولار لإكمال الصّفقة. ويعلّق الزوجان كبير أملهما على زيارة صديقهما جيفري وهو أحد أصحاب مناجم الذهب في جنوب أفريقيا، بإشراكه في الصّفقة أو على الأقلّ إقناعه بتقديم المليونين الباقيين لهما على سبيل السلفة العاجلة لأنّ سرّيّة الصّفقة لا تتيح لهما إتمام إجراءات الاقتراض من المصارف.

وما إن يصل جيفري لتناول مشروب معهما قبل التوجّه جميعاً لعشاء العمل في أحد المطاعم القريبة حتّى يقتحم عليهم الشقّة شابّ أسود «پول» ينزف الدّم من بطنه بسبب اعتداء بعض اللّصوص عليه وسرقة نقوده واختطاف حقيبته التي كانت بها النسخة الوحيدة من رسالته للدكتوراه. ويخبرهما أنّ سبب لجوئه إليهما هو أنّه يدرس مع ولديهما في جامعة هارڤارد، ولمّا وقع له الحادث في الحديقة المركزيّة «سنترال بارك» تذكّر أنّ ابنيهما أخبراه بأنّ شقّتهما تطلّ عليها ومن هنا كانت أقرب ما يلجأ إليه. وبعد أن يسعفاه يقصّ عليهم سبب مجيئه إلى نيويورك للقاء والده في الصّباح ومعاونته في اختيار ممثّلين لفيلمه الجديد الذي يعدّه عن مسرحيّة «القطط» المأخوذة عن ديوان إليوت، ويعرفان أنّه ابن الممثّل الشهير سيدني پواتييه. وتثير هذه المعلومة جيفري الذي يريد أن يستغلّ شعبيّة أبيه بين السّود في جنوب أفريقيا لتنظيم مهرجان ضخم للسينما السّوداء، يحقّق من ورائه أرباحاً كبيرة؛ كما تثير لويزا التي تريد أن تظهر في الفيلم الذي سيعدّه والده. فيعرضان على پول أن يصحبهم للعشاء. ولكنّه يقترح أن يعدّ لهم العشاء في البيت لأنّه طبّاخ ماهر. ويتمكّن بالفعل من إعداد وجبة مدهشة لهم، ومن اقتناص الجميع في شبكة حديثه المغوية؛ فهو متحدّث لبق واسع الثّقافة. كما أنّ معلوماته التفصيليّة المدهشة عن ولديْهما، وبراعته في كسب احترامهم جميعاً واللّعب دونما مباشرة بمناطق ضعفهم، أو بالأحرى إحساسهم الدّفين بالذّنب تجاه ولديْهما اللذين تهرّأت علاقتهما بهما، توقع الأبوين في حبّه.. لا لأنّه استطاع أن يؤكّد لهما أنّ ابنيهما يكنّان لهما الاحترام والمودّة فحسب، بل لأنّه تمكّن ـ فوق ذلك ـ من إسعاد جيفري الذي يحرص الزّوجان على إرضائه حتّى يوافق على المشاركة معهما في الصّفقة.

وتنتهي اللّيلة على خير. فعندما يشرع جيفري في الانصراف لأنّ طائرته ستقلع إلى

جنوب أفريقيا في الصباح الباكر، يصحبه فلاندرز إلى المصعد ويحدّثه عن مشروع سيزان فيوافق على دفع المليونين ومشاركته في الصّفقة. ويعود فلاندرز فرحاً إلى زوجته، ويشكر بول الذي ساهم دون أن يدري في تذليل عقبات هذه الصّفقة. وبعد أن يقوم بول بغسل الأطباق يقترح أن يذهب للبحث عن فندق فيقدّم له فلاندرز خمسين دولاراً، ولكن لويزا تصرّ على أن يمضي اللّيلة في غرفة أحد ولديْهما على أن توقظه في الصّباح الباكر للقاء أبيه. وفي الصّباح تسمع لويزا أصوات أنين أو فحيح تأتي من الغرفة التي ينام بها بول، وما إن تذهب إلى الغرفة لإيقاظه حتّى تفاجأ به عارياً مع شابّ آخر فتصرخ، ويخرج الشاب عارياً من الشقّة، ونعرف أنّ بول أنفق الخمسين دولاراً في اصطياد هذا الشّاب بعد نوم صاحبَي المنزل اللّذين يطردان بول والشاب معاً. وفي الصّباح يجيء زوجان من الجيران لزيارتهما ويخبرانهما بأنّهما سيظهران في فيلم جديد عن القطط، ونعرف من الحكاية أنّ بول زارهما في اللّيلة قبل الماضية، وزعم أنّه زميل ابنهما كذلك، وعرضا عليه قضاء اللّيلة في بيتهما وفي منتصف اللّيل استيقظا على مطاردة لسارق، ولذلك فإنّهما ممتنّان له لإنقاذهما من هذا السّارق. ولكن لويزا عندما تحكي هي الأخرى ما حدث لهما يعرف الجميع أنّ ثمّة خداعاً أو تزييفاً، فيبلغون الشّرطة التي لا تجد أنّ هناك ما يمكن عمله لأنّ الشّاب لم يخالف القانون، ولم يسرق شيئاً من منزل أيّ منهما، ولم يأخذ إلاّ ما قُدّم له عن رضا واتّفاق. وهنا يحاول الجميع الاتّصال بأبنائهم، فينكرون معرفتهم بأيّ ابن حقيقي أو زائف لسيدني پواتييه. بل ونعرف أنّه ليس لسيدني پواتييه أيّ أبناء ذكور. ويحاول الجميع معرفة كيف حصل هذا الشّاب على أدقّ المعلومات عن حياتهم، وعن أبنائهم. ويقود البحث إلى القاسم المشترك بين هذه الأسر جميعاً، وهو زميل دراسة الأبناء ترينت كونواي الشاذّ جنسيّاً الذي التقى ببول. ووقع في غرامه، وعلّمه الحديث بلهجة أبناء الطبقات الرّاقية، وقد استهواه دفتر تليفوناته وعناوينه المكتظّ بأسماء زملائه من أبناء الأثرياء، فقدّم له المعلومات عن كلّ زملائه. والواقع أنّ پول كان شغوفاً بالحياة الراقية راغباً في تحسين ظروف حياته ولو عن طريق اللّعب والتخيّل. وقد انتهت علاقة ترينت به، وأخذ پول دفتر العناوين والتليفونات معه ومضى يجرّب حظّه في لعبة الخيال والدّخول في خرائط عالم هذه الطّبقة الرّاقية بالطّريقة التي تعرّفنا عليها.

وتتتابع الأحداث، فنرى پول مرّة أخرى في الحديقة المركزيّة التي يلتقي فيها بشابّ وفتاة جاءا من يوتا (وهي ولاية الطهرانيين من المورمون المتزمّتين جنسيّاً وأخلاقيّاً) للبحث عن فرصتهما للتمثيل في نيويورك بعد أن فازت الفتاة إليزابيث بجائزة التمثيل المسرحي الأولى. وبدلاً من أن يخبرهما پول بأنّه ابن سيدني پواتييه كما فعل مع الأسر الثلاث يخبرهما هذه المرّة بأنّه ابن فلاندرز تاجر اللّوحات الكبير ـ ويشير إلى نافذة شقّته التي تطلّ على الحديقة ـ ولكنّه ابنه من المرأة السّوداء التي تعرّف إليها إبّان فورة الستينات ومشاركته في حركة الحقوق المدنيّة للسّود، ثمّ طلّقها وتزوّج من بيضاء وتخلّى عن أبنائه من السوداء. وپول يريد إقناع أبيه بإعطائه حقّه، أو جزء من حقّه، في الثّروة الكبيرة التي حقّقها من بيع لوحة سيزان لليابانيين، ولكن لا جدوى. ويقع الشابان في هوى قصّته، ويأخذانه للسكن معهما في الشقّة المتواضعة التي يستأجرانها من عملهما الشّاق كنادلين حتّى تتاح لهما فرصة العمل في المسرح. ومن خلال حواره معهما يحذّرهما من مغبّة الاستسلام لوهم تأجيل حلمهما لصالح العمل في المطاعم لأنّ هذا التأجيل سيكرّس وضعهما كنادلين ويجهز على فرصهما في الفنّ. لكنّ الغريب أنّهما لم يفهما رسالته، ويقنعانه بمحاولة إقناع أبيه من جديد، فيخبرهما بعد يومين، وبعد يأسه من إقناعهما بالخطر الكامن في استسلامهما لمنطق هذا المجتمع المغلوط، بأنّه فعل ولكنّ الأب يريد اللّقاء به في «مين» لإعطائه مبلغاً كبيراً من المال، ولن يستطيع الذّهاب إليه لأنّ الأمر يحتاج إلى أكثر من مئتي دولار. ويقترح الشّابّ إعطاءه المبلغ وهو كلّ مدّخراتهما مادام الأمر لا يتعدّى بضعة أيّام يردّه بعدها لهما. لكنّ الفتاة ترفض، ويسحب الشّابّ المبلغ ويمنحه له، وما إن يأخذ المبلغ حتّى يقترح پول الاحتفال معه، فيذهبان إلى واحد من أشهر ملاهي نيويورك ويمضيان ليلة ممتعة، تنتهي بممارسة پول الجنس مع هذا الشّاب المحافظ القادم من يوتا، ولاية التزمت والتعاليم الأخلاقيّة الصّارمة. ويصف هذا الشّاب هذه اللّيلة بأنّها أسعد ليلة في حياته. ولكنّه لا يستطيع أن يتحمّل عبء حرّيّته، ولا أن يعي الدّرس الذي علّمه إيّاه پول بألاّ يستنيم لدعة هذا الأمن المادّي الزّائف الذي يستلّ منه كلّ طاقاته الإبداعيّة، ولا يستطيع مواجهة صديقته أو إخبارها بأنّه بدّد كلّ ثروتهما فيقرّر الانتحار. وتبلغ صديقته الشرطة. وهنا تبدأ الشّرطة البحث عن پول، الذي يستنجد بدوره بلويزا ولكنّها لا تستطيع إنقاذه. ومن خلال هذه الحبكة تطرح المسرحيّة قضيّة ما جرى للجتمع الأمريكي حينما قرّر قتل كلّ جمحات الخيال فيه ومطاردتها، والاستسلام لمنطق المادّة الصّارم والخضوع له، وكيف أدّى هذا إلى تبديد الرّوح وتدمير كلّ طاقة المجتمع على التواصل والعطاء.

فالمسرحيّة تعتمد على التناصّ في الكشف عن رؤاها الأساسيّة بقدر اعتمادها على تتابع الأحداث وسرعة الإيقاع ورسم الشخصيّات. وهذا العنصر الأساسي في توليد المعاني والرّؤى فيها هو أهمّ تجلّيات حداثتها، لأنّه يؤكّد أنّ وعي النّصّ المسرحيّ فيها بنصيّته لا يقلّ أهمّيّة عن وعيه بمرجعيّته. فالصّراع الرّئيسي في

المسرحيّة يتبدّى في هذين الأسلوبين المتنافرين اللّذين رسم بهما كاندينيسكي وجهي لوحته في مطلع المسرحيّة: الرّصانة التشكيليّة والتوزيع الهندسي الصّارم، في مواجهة التفجّر والحوشيّة والعنفوان. وقد تجسّد هذان الأسلوبان المتنافران في تلك المواجهة الدامية بين حياة الأسر الثلاث الخاضعة لصرامة حسابات الرّبح والخسارة، وسورات الخيال الجامحة التي يقتحم بها پول عوالمهم الرّاكدة، ويطرح في أفق مواتها أسئلة الشكّ والجدوى. ومن أهمّ مفارقات هذه المسرحيّة أنّ خيال پول التجسيدي الذي يثير الشكوك في جدوى الحياة الماديّة الهادئة المنظّمة المستقرّة لدى من يعيشونها، يطمح في بعد مهم من أبعاده إلى أن يحقّق لنفسه هو الآخر قدراً منها يخلصه من عسف العنصريّة ومن ذلّ الاضطهاد بسبب اللّون. ومن مفارقاتها الأخرى أنّ هذه اللّحظات القليلة التي تمكّن فيها پول من تحقيق عالمه الخيالي استطاعت أن تجلب شيئاً من التألّق والسعادة، لا لهذا الشّاب المورموني الذي لم يستطع أن يتحمّل سعادته أو أن يدافع عنها في مواجهة مقارع التزمت المورموني فآثر الانتحار... فحسب، بل أيضاً للويزا التي لمستها مغامرة پول الخياليّة ودفعتها إلى التشكّك في قيمة حياتها الرخيّة ماديّاً والخاوية روحيّاً. وظلّت لويزا حتّى النهاية غير قادرة على التخلّص من لمسة پول السّاحرة، ولا من إحساسها بالذّنب لتخلّيها عنه في اللّحظة التي كان يحتاج فيها إليها، خاصّة وأنّها هي التي أقنعته بتسليم نفسه للشّرطة، وهي تعرف جيّداً أنّ انتماء پول إلى السّود في مجتمع لاتزال فيه للعنصريّة اليد العليا يقضي على فرصته في التمتّع بأيّ عدالة حقيقيّة ما لم يقف شخص أبيض إلى جانبه. فپول يؤكّد لها ولنا، حتّى في ليلة تألّقه في شقّتها عندما أعدّ لهم العشاء، أنّه لم يشعر أبداً أنّه في وطنه، وأنّه لم يعرف معنى العنصريّة وعبء كونه أسود بحقّ إلاّ عندما وطئت قدماه أرض أمريكا.

فالمسرحيّة في جانب من جوانبها محاولة للكشف عن التيّارات العنصريّة السارية في المجتمع الأمريكي، سواء أكانت هذه العنصريّة متمثّلة في أبشع صورها التي يعاني منها السّود وقد قرّ في العقل الأبيض أنّهم مصدر كلّ الشّرور الاجتماعيّة، أم تلك التي تنال شرورها بعضَ الذين ينحرفون عن جادّة الصواب الاجتماعي أو يوهنون من سطوة القيم الماديّة وتحكّمها في كلّ شيء. وهي أيضاً مرثيّة لعالم تخلّى كليّة عن الخيال وضاقت به سبل الحراك الاجتماعي، ولم يعد أمام الرّجل الأسود فيه إلاّ الامتثال للدّور المفروض عليه والبقاء في القاع الاجتماعي مهما كانت مواهبه. ويقدّم لنا النّصّ هذه المسألة لا من خلال الإشارات العديدة إلى شتّى تجلّيات التميز العنصري والطبقي المبثوثة في كلّ أنحاء النّصّ فحسب، وإنّما من خلال استراتيجيّات التناصّ كذلك. فعلاقة پول بترينت كونواي ابن الطبقة الثريّة الذي رماه الانحراف الجنسي عن مساراتها المرسومة في طريق پول تنهض على أسس تلك العلاقة القديمة بين المبدع وعمله.. تلك العلاقة التي جسّدتها كثير من النصوص منذ **بيجماليون**، وكانت مسرحيّة برنارد شو آخر تجلّياتها التي اهتمّت بالبعد الطبقي في هذه العلاقة. ذلك أنّ علاقة پول بترينت كونواي، الذي تدعوه لويزا بهنري هيجنز المعاصر، تنهض على الأساس الذي قامت عليه علاقة هنري هيجينز، أستاذ الصوتيّات واللّغويّات، بإليزا دوليتل بائعة الزّهور في سوق كوڤنت جاردن، في مسرحيّة شو. لكنّ الفرق الجوهري بين علاقتهما والعلاقة التي جسّدها شوبين هيجينز وبائعة الزهور في مسرحيّته، هو أنّه بينما كان ثمّة أمل في أن تقبل الطّبقة العليا بتلك الطبقة الأخرى الطّالعة من حضيض القاع الاجتماعي إذا ما برهنت على جدارتها بذلك في مسرحيّة شو، فإنّ مسرحيّة جوير تؤكّد أن ليس ثمّة أمل على الإطلاق في أن يقبل المجتمع الأمريكي بهذا الطّالع من حضيض القاع العنصري، مهما كانت براعته أو عظمت ثقافته.

وعنصر الثقافة هذا من العناصر البارزة في النّصّ، لأنّ أحد موضوعات المسرحيّة المهمّة هو موضوع الثّقافة المهمّشة. وهو موضوع يكشف عن نفسه من خلال علاقة المسرحيّة التناصيّة الواضحة برواية سالينجر الجميلة **الحارس في حقل الشوفان** التي صدرت عام ١٩٥١ وعرّبها قبل سنوات الرّاحل الكبير غالب هلسا. فهذه العلاقة من العلاقات الكاشفة عن خرائط المعنى فيها. فرواية سالينجر هي موضوع رسالة الدكتوراه المسروقة التي يخبرنا عنها پول في مطلع المسرحيّة، وهي مرآة لحالة موت الخيال كما يقول. وهي أيضاً مدخله، باعتبارها التجسيد المكتوب لثقافته الخاصّة المهمّشة، إلى قلوب أسرة فلاندرز وضيفها في ليلة العشاء الشهيرة التي توّجت بنجاح صفقة سيزان. فپول يشير إلى مفتتح الرّواية: «كلّ شيء زائف، الجميع زائفون». ويذكّرنا بأنّ تشابمان، الذي قتل المغنّي الشّهير جون لينون الذي كان أحد نجوم جماعة البيتلز، أعلن للمحكمة أنّ دفاعه كلّه كامن في هذه الرّواية... وهذا أيضاً ما كرّره بعد ذلك بسنوات الشّاب هنكلي الذي حاول اغتيال رونالد ريجان. ولذلك يشير پول إلى مقاطع عديدة منها توشك في حدّتها وصرامتها أن تكون شذرات من الحكمة أو شهادات إدانة للواقع الاجتماعي وتجسيداً قويّاً لحالة الإحباط وسيطرة الخواء وتغلغل الوحدة وكراهية الآخرين في النّفس الأمريكيّة.

وهي في الوقت نفسه رواية التوق الشديد إلى التواصل والرّغبة في الحصول على حبّ الآخرين وجذب اهتمامهم. إنّه كتاب العجز والشّلل والرّكود، كتاب الخراب الرّوحي والمعنوي، ولكنّه في الوقت نفسه هو البيان الشّعري لمرحلة المراهقة في حياة الشّباب الأمريكي. وتربط المسرحيّة مناخ هذه الرّواية القاتم بعالمي تشيكوف وصامويل بيكيت وخاصّة في مسرحيّته الكبرى في

عدد «الآداب» لشهر كانون الثاني: الأدب المغربي الحديث

انتظار جودو التي يؤكّد لنا أنّها هي الأخرى تجسيد لحالة العجز تلك حيث تنتهي بدعوة بطلها لزميله «دعنا نمض» فيردّ عليه الآخر «نعم، دعنا نذهب» ولكنّ التعليمات المسرحيّة تؤكّد أنّهما لا يتحرّكان.

والواقع أنّ رواية سالينجر من أكثر النصوص فعاليّة في هذه المسرحيّة، لأنّ پول يوشك أن يكون تجلّياً تسعينيّاً من تجلّيات هولدن كولفيلد بطل **الحارس في حقل الشوفان** الذي اعتبره كثير من النقّاد عند صدور الرّواية الصورة الخمسينيّة لهاكبري فين بطل مارك توين الشهير. فإذا كانت رواية سالينجر هي رواية عذابات مرحلة التخلّي عن عالم المراهقة الجميل والدخول في عالم البالغين الزائف، رواية التخلّي عن المثاليّات وتعلّم قبول الواقع بنقائصه والبشر بأخطائهم، فإنّ مسرحيّة **ست درجات من الفراق** تؤكّد أنّ المجتمع الأمريكي - بعد مرور ما يقرب من نصف قرن على الحالة التي وصفها سالينجر - قد ازداد زيفاً وبُعداً عن أيّ مثال، وأصبح البحث فيه عن أيّ قيمة حقيقيّة من سابع المستحيلات، حتّى ولو تسلّح الباحث عنها بالخيال أو حاول أن يعصف بمواضعات الواقع الزائفة. فحتّى لحظات السّعادة والتّواصل الحقيقيّة الوحيدة في المسرحيّة لحظات مريضة لأنّها لحظات الجنس الشّاذّ لا الجنس السّوي. إنّ **ست درجات من الفراق** تؤكّد أنّه بالرّغم من ازدحام العالم بالبشر فلايزال الإنسان يمارس كلّ يوم وحدته ويتمه وعزلته، في مجتمع تتحكّم فيه المادّة وقيمها الزّائفة في كلّ شيء.

قصّة البطولة: قصّة الخذلان (*)

حمادي الزنكري

تنفتح العين على بحر مترامي الأطراف أخضر هادئ تنساب أمواجه من الآفاق وتنكسر على الشّاطئ ثمّ تتلاشى على نغم خافت مليء بالأسرار.

وتنفتح الرّواية على حكايات عدُّها ثماني عشرة، ونسغُها التّيهُ والاختناقُ وغواياتُ العشق المدنّس والشّرف المفقود. وتمحي خضرةُ البحر لتترك مكانها لسواد الأنفس المسكونة بالخبث والنّفاق.

وتنكشف أسرارُ الموج سرّاً بعد سرّ - فكلّ فصل افتضاحٌ لسرّ جديد عميق - كما تنسلّ خيوط القماش خيطاً خيطاً. فإذا بالتعالق السّابق فيها مُوهَن متداعٍ، وإذا بهذه الخيوط رثّة لا تصلح لرتق شيء بل لا تصلح لغير المذمّة والمهانة والنّفي في قمامات الشّوارع المظلمة.

تلك هي رواية دنيا. إنّها جملة من الحكايات المتشابهة المتشابكة المحتملة لانتصارات موهومة، لا تخلص من إحداها حتّى تلفي نفسك تتابع أخرى فثالثة فرابعة. وكأنّ الرّواية دهاليز مظلمة لا تنتهي مساربها؛ فهي تيه متواصل.

إنّ دنيا في آخر المطاف قصّةُ مجتمع مأساتُهُ محبوكةٌ حبكاً من أخطاء أفرادهِ وهزائمهم وخذلانهم وتفسّخ القيم في ذواتهم ووهن تطلعاتهم:

- نورة، الغادة الفاتنة الطّالبة في معهد الموسيقى ثمّ أستاذة الموسيقى، تسعى إلى معرفة سرّ مقتل حسن العياري. فتهب جسدها لمن اعتبرته رأسَ الحربة في الجريمة. ولكنّها تسهم رغم ذلك في إخفاء الحقيقة لأنّها ألفت نفسها معرضةً لتهمة تسميم. وتواصل سعيها الأوّل بحساب دقيق لمقدار المصلحة أو المضرّة، إلى أن ترضى بالصّمت وتُفضّل خنقَ الحقيقة. لقد ألفت هذه الحقيقة في آخر مسعاها حاجزاً بينها وبين سعادتها، لأنّها ستُفقدها حبيبها الثّائر الباحث عن ثأره، وستحرمها من الميراث الّذي «أتاها من السّماء». غطّت «نورة» نارها بالرّماد وكذلك نارَ حبيبها، فاختنقت الحقيقة.

- والهادي يدبّر مقتل حسن العيّاري القائد النّقابي الّذي قد يدفع نضاله بالمؤسّسة إلى الإفلاس، ويجبر «نورة» على كتم الحقيقة بعد أن أقنعها بأنّها متهمة بتسميم صاحب المؤسّسة، ويعيث في أرجاء الرّواية فساداً بالقيم والأشخاص مستقطباً أثناء ذلك العداوات كلّها.

- وسليم ابن حسن العيّاري، ذاك الشّاعر الحالم، يريد أن يغيّر وجه العالم بشعره. ولكن من ينشر شعره؟ ويريد كذلك أن يثأر لأبيه؛ وإذ يعجز يهرب من واقعه إلى المهجر مؤمناً بسلطة المال لتغطية هذا العفن المتراكم. ويخيب في الهجرة مثلما خاب في الوطن. ويعود ليجد نورة حَبيبته تستقبله لتنسيه آلامه وتضمّد جروحه بمنزل جاهز وسعادة زوجيّة راسخة. لكن هل يستطيع الرّماد أن يغطّي ناره المؤجّجة؟ إنّ الرّواية تميل إلى الإجابة بنعم.

- وسالم الّذي رفض المشاركة في الجريمة.. وزوجته زهرة الّتي ارتمت في أحضان الهادي طامعة في شقّة، ولكنّها تتحوّل لديه إلى وسيلة نشوة ولقاءات آثمة.. والطّاهر الّذي نفذ الجريمة بإغراء من الهادي.. ورشيد ابن سعيد الشّابي.. كلّهم أسهموا في تقدّم الأحداث وتفسير أسرارها بتدخلهم المباشر أو بحوافزهم

(*) محمود طرشونة، دنيا (طبعة ديمتير، أكتوبر ١٩٩٣)

الباطنية، لكنهم عبّروا في مجملهم عن مأساة مجتمع عاجز عن الاحتفاظ بمبادئه وعن الدّفاع عنها.

ويتلوّن خليط الأشخاص الّذين تستحضرهم دنيا محمود طرشونة ليعبّر عن أوضاع متشابهة يستوي فيها العنصر الفاعل بالعنصر المفعول. كلّ يهيم في واديه ظانّاً بأنّه أوحد السّابحين وهو لا يدري أنّه ليس غير مربّع واحد متشابه المقاسات مع المربّعات الأخرى داخل رقعة شطرنج هائلة قد يأتي دوره أو لا يأتي ليشهد انتصاراً أو هزيمة نكراء سرعان ما ينساها لتتغيّر فيه بوادر النّشاط وعوامل الفعل المتناقض.

تقرأ دنيا محمود طرشونة فتملأ نفسَك المتناقضاتُ وترهق ذهنَك الحيرة. أنت لا تدري وأنت تقرأ ماذا تقرأ. أهي حكاية المعاناة والعواطف اليوميّة لناس تشيّأوا فراحوا يبحثون عن ذواتهم ويبرّرون لها ذنوبها ولكنهم يعجزون عن ذلك تماماً؟ هل دنيا هي حكاية اللّغة الّتي تتبدّل في كلّ حين لتجلو لك دواخل نفوس متبدّلة الأصناف والأهواء؟

والحق أنّ لغة دنيا هي لغة المبدع يهبها لك لذيذة سكرى تتمايل انتشاءً عندما يكشف لك عن العواطف الباطنة، أو يكتب لك عن نشوة العشاق أو عذاباتهم، أو يصف البيانات القديمة والقصور الأصيلة. وهي لغة النّقابي الّذي اعتاد قيادة العمّال، وخَبَرَ نفوسهم، واعتاد على مراس النّضال العمّالي. وهي لغة العاشق الّذي تنثال عليه كلماتُ العشق والشّوق فيقولها باعثاً فيها الحياة والأمل. وهي لغة رجل الأعمال والتّاجر الّذي مارس المضاربات الماليّة، وتعوّد على الصّفقات الرّابحة والخاسرة، واعتاد حبْك المؤامرات لأعدائه وأصدقائه. لغة محمود طرشونة هي لغة قصّاص أمسك بكلّ خيوط اللّعبة كما لم يمسك بها لاعبُ دمى من قبل.. فإذا بخطابه بحث جديد يستنفده ليخاطبني ويخاطبك ويخاطب ثالثنا ورابعنا بما يلائم رؤية كلّ منّا للأشياء من حولنا.

نعم، تقرأ في رواية دنيا كلّ ذلك وتشاهد فيها أيضاً حلبةً لصراع دمويّ يموت فيه الغالب والمغلوب، القاهر والمقهور، المتكلّم والأخرس؛ فكلّهم معتبر نفسه الولي الصّالح أو المهديّ المنتظر:

- نورة تستقطب لنفسها حقّ معرفة كلّ شيء، معتبرة أنّ هذه المعرفة ستمكّنها من السّيطرة على الوضع المتعفّن، ولكنّها تتخلّى عن الصّراع وترضى بوضعها.

- والهادي لا يكفّ عن مؤامراته قصدَ السّيطرة على الشّخصيّات الأخرى ومحاصرة ما يفرط منها من رغبة في الثّورة، فيهدّد هذه ويغري ذاك ويلهو بتلك ويتآمر لنفسه ضدّ هؤلاء، لكنّه يعجز عن إيقاف التّيار الّذي فتحه بنفسه فيسقط فيه هاوياً.

- والشّاعر سليم يظنّ نفسه المفتاح الوحيدَ الّذي يفتح للجميع عالم الخلاص.. إذْ يعود هذا «الطّير البرّاني» أو هذا الابن الضّال بعد هجومه ليغيّر شؤون العالم، لكنّه يلفي نفسه حاصلاً على «زوجة ومنزل فخم وشغل وثروة في الأفق دفعة واحدة» (ص ١٨٤)، ويجد نفسه «مندمجاً في صفّ السّعداء وأصحاب الطّرابيش والصّكوك»، فيتخلّى أو يكاد «عن متابعة قتلة أبيه» (ص ١٨٥).

شخصيات دنيا لا تدخل الميدان إلّا لتقدّم لحمها ودمها وكبرياءها قرباناً لآلهة نصّبتها تنصيباً. هذه الآلهة هي المصلحة في مختلف وجوهها وأشكالها: المصلحة في ثروة أو زواج أو صيت أدبي أو مسكن أو سعادة عائليّة؛ بل لعلّ قتل حسن العيّاري هو إيذان نهائي بانتفاء القيم. لكنّ النّصبة لم تعط غير الخيبة والمرارة القاسية بعد الأمل العريض.

هذه القصّة هي قصّة الخيبة والهلاك والثبور. الدّودة تأكل لحم البطل ومَنْ هو أقلّ من بطل، ومن فقد البطولة. تأكل المكان والزمان والأشياء. الغرفة الزّرقاء مدنّسة بالرّذيلة، والحظيرة مدنّسة بالجريمة، والمقابر موبوءة باللائمة والمذمّة. الخيبة تحاصر العواطف والأفكار والهواجس، تمحو الأفراح بل تمحو الأتراح الّتي لم تعد داخل القصّة ملكاً لأهلها وإنّما صارت ملكاً للنّسق. الدّنيا في دنيا نسق. ونظام النّسق خط واحد لا انثناء فيه ولا يقبل الانثناء؛ إنّه كَسِكّة الحديد إن وُضعت فوقها القاطرةُ فهي محبوسة فيها إلى أبد الآبدين. نسق دنيا سجن أبديّ كلّ ما فيه يوحي بالحريّة والقدرة على التّغيير والانطلاق والإبداع والوئام والجمال؛ لكن هذه الحريّة مشروطة بقيود شتّى. ففصول دنيا وأحداثها وشخصيّاتها وأمكنتها قيدٌ في عنق قيد: قيد في الأعناق وفي الأيدي، في الأمخاخ والألسنة، في الأحلام والأوهام، في العواطف القنوعة والرّغبات الجموحة. والقارئ نفسه يتحوّل من بداية القصّة إلى سجين مشدود بشخصيّاتها لأنّ محمود طرشونة أحاط كلّ شخصيّة بحوافز تبرّر أفعالها بل جرائمَها التّبريرَ الأوفى والمقنع في أكثر الحالات. كلّ شخصيّة تحمل في باطنها عناصر البطولة والخيبة، عناصر الكبرياء والذلّة، أجنحة الانتصار وأثقال التّداعي. وهذا التّماثل في شخصيّات دنيا يجعلها قطعاً مجتزأة من جسد واحد، هو المجتمع الّذي أنجبها بقسوة مؤسّساته ودثور مبادئه.

هذا هو العجب في دنيا: كلّ شخص يبدو مخالفاً لقرينه، والأمكنةُ تتخالف، والزّمن يطويه الزّمن، وكل حدث يغرب عن سابقه ويبعد في الخفاء والقبح.

الوجوه (في دنيا) عابسة حزينة، وجوه يومئذ كالحة صارمة متبرّمة كأنّ المارّة يلبسون أقنعة لتخويف الأطفال. إنّهم فعلاً يلبسون أقنعة متشابهة مختلفة، حسن العياري يمرّ قريباً منه «الطّاهر» ويمرّ في أثره حسن عياري آخر ثمّ آخر ثمّ آخر ثم حسن ثمّ العياري، ثمّ يمرّ ابنه سامي وابنته ثمّ امرأته، وهذا

وجه الهادي يمرّ متوعّداً مهدّداً، وراء الهادي. تتعدّد الهوادي، وأحاطوا به دون أن يكلّموه، أحدهم يمسك مفتاح شقّة والآخر بيده مناشير وثالث علبة دهن أخضر وفرشاة. ثمّ تركوه وشأنه ويمرّ سعيد لا يلتفت إليه لأنّه كان يكلّم سعيداً، سعيد يتحادث مع الشّابي يتجاوزانه ثمّ يمرّ العملة... (ص ٨١).

مكّن الرّوائي قارئه أن يتابع في هذه الرّواية دواخل كلّ النّفوس؛ فهو لا يرافق الأحداث برهة ولا يطمئن إلى زمن المطالعة حيناً حتّى يجد نفسه يغوص في بواطن الأشخاص: ما كان فيها فاعلاً فعلاً حسناً أو قبيحاً، منفعلاً انفعالاً طيّباً أو سيّئاً. الرّوائي لا يخفي ما يختلج في النّفوس لأنّ تلك الخلجات ليست في منتهاها غير المحرّكات الأصليّة إلى الفعل والانفعال. ولن نعلم ما لم نبذل مجهوداً خاصّاً ما هو الحدث الفاعل حقّاً: هل هو الحركات المحسوسة (سقوط حسن من أعلى العمارة، التّسميم الموهوم لسعيد الشّابي، مرض سعيد الشّابي، هجرة سامي العياري، وراثة نورة...) أم هو الحركات الباطنة في النّفوس (نقمة سليم على سعيد الشّابي، رغبات الانتقام، حرص زوجة سعيد على سعادة عائلتها، محاولات رشيد ابن سعيد الشّابي للسّيطرة على الوضع بعد تخلّي أبيه عن رئاسة المؤسّسة...). إن دنيا صارت قدراً مكتوباً على الأحياء بما يفعلون وكذلك بما يضمرون فعله.

والدّنيا في رواية محمود طرشونة كخضراء الدّمن: لم يحذرها أحد بل كلّ فيها لا يستطيع خلاصاً من أهوائه، كلُّ ما فيها عفن ومسوخ. لا شيء يقاوم خمائر دنيا، تنتفخ بها العجائن وتتبدّل ألوان الأشربة، وتتحوّل المنافع نقمة والمضار نعمة. دنيا هي سقوط كلّ القيم رغم كلّ محاولات الإمساك بها دون الميلان والتّهافت.

زوجة ومنزل فخم وشغل وثروة في الأفق دفعة واحدة عرض مُغْرٍ معناه الاستقرار والصّمت، حُفِظَت القضيّة، انتهى التحقيق وبقيت دار لقمان على حالها. لن يحقّ لي التّمرّد ثانية على أيّ أحد. يجب أن أنسى كلّ ما مضى واندمج في صف السّعداء وأصحاب الطرابيش والصّكوك، وسأتخلّى عن متابعة قتلة أبي وسأقبر الشّعر إلى الأبد وأطلّق زمان الرّفض والتّحدّي... على أن أقود العملة إلى وفرة الإنتاج وأن أعاقب المتقاعسين منهم وأن أقمع كلّ من تحدّثه نفسه بتحريض غيره ضدّنا. سأتحوّل إلى «هادي» آخر يراوغ ويناور ويتلاعب بالمصائر والعواطف ويغري ويرهب ويحسب ويكذب، وغاية الرّبح تبرّر كلّ سبيل إليه. ولا سبيل إلى الرّبح الوفير غير الشدّة والحرص: غابة زياتين شاسعة وأرض معطاء وعقارات وأملاك، كلّها ينبغي أن تدرّ الذّهب الخالص. الأمانة ثقيلة فلابدّ من أدائها على أحسن ما يرام. ولبلوغ المرام لابدّ من التخلّي عن عديد الأفكار والمواقف، بل عن جميع الأفكار والمواقف (ص ١٨٤).

أُجهضت كل القيم ومنها قيم سامي. فهذا الشّاعر رغب في التّعبير عن قيم الحريّة والثّورة، فخانته أثقال فقره وهواجس الخوف ولحظات الهيام ومطامع السّعادة، فألفى نفسه ملاحقاً لتوافه المطالب أو لحقائق تنتهي مع نهايات اليوم واللّيلة. إنّ الشّعراء الّذين يسقطون في حضيض الأشياء اليوميّة سرعان ما يتحوّلون إلى غرباء يتشيّأون ويُمتهنون كما تمتهن الجرائد القديمة التي لا تصلح لغير لفّ المشتريات في الأسواق أو مسح الطّاولات الوسخة.

فما حدث لهذا الشّاعر الحالم سامي صار عقاباً مفروضاً على كلّ من تُسَوِّل له نفسه أن يتطلّع إلى أبعد من مطعمه ومشربه وملبسه ومرآه. ذلك أنّ الشّعر في دنيا بضاعة ممنوعة ونادرة لأنّ أصالة الأشياء فيها استثناء بعيد المنال. ألم ترث نورة الدّكّان والدّار، عنوانَي الأصالة، بصدفة استثنائيّة نادرة؟ لقد مجّت دنيا أصالتها وتاريخها في بطون الأوراق وفي الدّكاكين المغلقة والقصور المهجورة: «ولا يَقِلّ فحوي الكنّش غرابة عن الآلة الموسيقيّة؛ فهو سفينة موشّحات وأزجال صوفيّة وغنائيّة من تلك النّصوص النّادرة الّتي بقيت في ذاكرة شعب لكن الأيّام حرّفتها وصحّفتها وشوّهتها وطوّعتها للمقام وكيّفتها للظّرف إلّا أنّها في هذا الكنّش أصيلة صحيحة تكاد تنطق بأجمل الأنغام...» (ص ١٥٥).

ولم يعد يوجد من ملتفت إلى هذه الأصالة غير الشّيوخ والعجائز. تاهت الفتاة بين أكداس الذّهب والفضّة ولم تعثر على المسجد والدّكان ولم تتردّد في السّؤال عنهما، لكنّ المارّة لا يرشدون إلى شيء بصفة ثابتة. كذلك التّجار الشّبّان لا يتذكرون الحاج عبد الرّحمان؛ فيجب أن تسأل رجلاً مسنّاً أدرك الحاج أو أدرك من عرفه وليس أفضل من هذا الشّيخ الوقور الجالس في وسط دكّان ضيّق على سُدّة مبنيّة بالحجارة قد فرش عليها حصير متهرّئ وبساط قديم باهت الألوان... (ص ١٤٥). هؤلاء الشّيوخ أو العجائز جيل مهدّد بالانقراض كالحصير والبساط الّذي افترشه هذا الشّيخ وليس له في الرّواية مكان؛ إنّهم لا ينتمون إلى دنيا الرّواية ولكن ينتمون إلى دنيا الماضي. المخاض في دنيا أعطى مواليد مشوّهة وحاملة لعاهات مزمنة فهل كان التّناسل فاسداً أم كانت الرّحم موبوءة؟

إنّ محمود طرشونة يتنبّأ لنا داخل هذه الرّواية بمجتمع استقطب أسباب الدّمار الذّاتي برعايته لقيم المصلحة العاجلة وبحرصه على امتلاك مؤسسات الرّبح ومعرفة دواليب سيرها قصدَ استثمارها لضمان أقصى فرص الاستفادة الشّخصية.

إنّ الغربة الّتي يعانيها الشّاعر سليم، والرّغبة الجامحة في الاستقرار عند نورة، والجموح الّذي لايني عند الهادي، والتّوبة المريبة عند سعيد الشّابي و... و... كلّ ذلك يبدو لنا رمزاً لتواصل انقطعتْ أسبابُه في هذا المجتمع البشري.. بل يبدو لنا: رمزاً لمجتمع تقطّعت أوصاله تقطّعاً نهائيّاً رغم تلك العزاءات والنّبضات الصّادقة الّتي تطفو من حين إلى آخر عند هذا أو ذاك من الشّخصيّات متجسّمة في مراجعة الأنفس:

- سليم يوبّخه ضميره ويتصوّر أنّه وجد الأعذار لجريمته.

- سعيد الشّابي يبرّر ثروته بفقره في طفولته وعذابه فيها.

ـ نورة تقبل خطيئتها لأنّها تبحث عن سرّ قتل سعيد العيّاري.

ـ ومحمود طرشونة يردّ انتحار سالم إلى خيانة زهرة زوجته له مع الهادي.

ـ والهادي يفسّر أفعاله برغبته في الحفاظ على قوّة المؤسّسة.

وفي آخر المطاف تصير دنيا محاكمة . رهيبة لمجتمع أفلست فيه كلّ المؤسّسات: أفلست المؤسّسات الاقتصاديّة بنزوعها إلى التحايل، وضاعت النّقابة بخذلان العمّال والقيادات، وأفلست المؤسّسات العائليّة بالوقوع في شرك المال، وانتهى أمرُ الإبداع، وصارت هجرة أفراد هذا المجتمع نقمة عليهم. لقد عجز هذا المجتمع عن الحفاظ على تراثه نقياً أيضاً، فماذا بقي له إذن؟

إنّ محمود طرشونة كشف بكلّ صبر أنّ الفضائل الموهومة والمرسومة على سطح الأحداث ليستْ إلّا تمويهاً لرذائل راسخة في أصحابها. ولئن حاول نسق الرّواية أن يبرّر كلّ رذيلة بحكايات التّضحية والإحسان والرّحمة والحبّ والعطاء فإنّ ذاك لم يُجْدِ نفعاً بل أقنع أنّ هذا المجتمع فتح ذراعيه لقيم جديدة لها مقاسات جديدة تناسب النّسق. ولعلّ هذا هو ما أدّى بحكايات البطولة كلّها إلى أن تصاب بإفلاس مدقع وأن تتحوّل إلى حكايات خذلان.

كليّة الآداب والعلوم
بالقيروان ـ تونس

تكريم مجلة «الآداب»:

نتشر فيما يلي كلمة الأستاذ فخري قعوار، الأمين العام لاتحاد الكتّاب العرب، التي ألقاها في ندوة تكريم مجلّة «الآداب». وكانت قد ضاعتْ منّا كلمته ولم تُنشر في العدد الماضي من «الآداب» المخصّص لـ «الندوة». كما ننشر كلمة أرسلها إلينا الشاعر خليل خوري.

أصداء أخرى

فرقاطتنا في مواجهة الغزو والتطبيع

فخري قعوار

كان الجيل السّابق، جيل الخمسينات والستّينات، هو الجيل الذي عانى وأنجز.. انتصر وانهزم.. لكنّنا في النهاية نسجّل على أنفسنا أنّنا الجيل المهزوم أو الجيل المخذول أمام أبنائنا وأمام الجيل التالي.. خذلتنا الأنظمة، وهي لم تخذل الكتّاب والأدباء والمثقّفين وحسب، بل خذلت الأمّة بأسرها، حين انحنت أمام عدوّنا الصهيوني وعدوّنا الأميركي.

ولذلك فإنّني أقول إنّ من واجبنا أن نثبت على مبادئنا.. وإذا كان السياسيّون قد خرّبوا البيتَ العربي بسبب لعبهم في حدود «الواقعيّة» أو «فنّ الممكن».. فإنّ من واجبنا أن نحافظ على أرواحنا وعلى وجداننا وعلى ثوابتنا، رغم هذا الجوّ العبوس القمطرير.. فالقمر لا يطلع في غير اللّيالي الحالكات.. وسنظلّ نقاوم، وسنظلّ ملتزمين بثوابت الأمّة وطموحاتها وتطلّعاتها..

ونأمل من أخينا مدير التحرير أن يظلّ صامداً، دون أن يتزحزح أو يتراجع.. فـ الآداب موئل متقدّم.. والآداب فرقاطتنا التي تحمينا أو تساعد في حمايتنا من الغزو ومن التطبيع.. وإذا قلنا إنّ من واجب كلّ مثقّف أن يظلّ مرابطاً عند حدود الثوابت، فإنّنا عندئذ سنجعل عدوّنا معزولاً.. ولاسيّما أنّ قادة الكيان الصهيوني يؤكّدون في تصريحاتهم على أهمّيّة التطبيع أكثر ممّا يعلّقون أهمّيّة على الاتفاقات واللّقاءات والمفاوضات. وحين نتمكّن من الصمود، ونتمكّن من الوقوف في إطار جبهة عربيّة واحدة تقاوم حملة التطبيع القائم والقادم.. نكون عندئذ قد أفشلنا كثيراً من مخططات العدوّ..

أيّها الأخوة.. لقد سقطتْ مواقعُ كثيرة، وسوف تسقط مواقع أخرى. غير أنَّ اللّيل لا يخلو من النجوم.. أو لا يخلو من النقاط المضيئة التي ينبغي أن نتمسّك بها ونزيد من وهجها.. إلى أن تمرّ هذه المحنة فوق الوطن الكبير. والنّاس بحاجة لمن يسند آمالهم، وبحاجة لمن يبعد عن أرواحهم ظلال القنوط واليأس والإحباط.

والآداب ستظلّ نقطة مضيئة، ونجمة ليل أسود متألّقة..

وقد قيل لنا، ويقال لنا دوماً، ماذا لديكم غير البيانات والكلام.. وكنت أقول ومازال أقول، إنّ الكلمة سلطة.. صحيح أنْ ليس لدينا ميليشيا أو قوّات مسلّحة، لكنّنا نعتقد أنّنا نملك السلطة الأدبيّة والمعنويّة، التي أجدتْ وأثمرتْ مردوداً طيّباً.. وإذا تضافرت جهود كلّ الرّافضين لوجود الكيان الصهيوني، وإذا التزمنا بميثاق المثقّفين العرب، فإنّنا نستطيع أن ننتشل الأرواح المنهارة إلى أن نستعيد

عافيتنا، ونستعيد للأمّة كرامتها وكبرياءها، ونعيد إليها شرفها الممسوس المهان..

شكراً لأسرة الآداب.. الذين قبلوا منّا هذا التكريم.. وأرجو أن نظلّ دوماً في خندق واحد، إلى أن نتجرّأ على رفع إشارة النّصر!.

«الآداب»: تعب العمر..

خليل الخوري

سمعتُ منذ أيّام أنّ احتفالاً جرى في عمانَ كانت فيه المحتفى بها سيّدة جميلة اسمها: الآداب. ومن لا يعرف الآداب، كيف رَبيتْ وكيف ترعرعتْ وكيف شبّتْ وكم بُذل فيها وبُذل لها من ضنىً وسهر ليالٍ، لا يعرف كم تقتضي المرءَ حين يكون وحيداً وحين يكون مترعاً بالشعور بالمسؤوليّة رعايةُ سيّدة جميلة كـ الآداب: من جهد ومن سير على الشّوك والنّار وأحياناً على فوهات البراكين، في هذا الزمن العربي الصعب والرّمالِ العربيّة المتحرّكة.

ومن هنا فإنّ الاحتفاء بالسيّدة الجميلة الآداب يعني العرفانَ، ويعني الامتنان، مثلما يعني التقدير والإقرار بالاستحقاق العالي. وهذه كلّها تذهب إلى الرّجل الذي يستأهلها بكلّ الجدارة: سهيل إدريس، مثلما تذهب إلى السيّدة التي كانت عينيْ سهيل وذراعيه: عايدة مطرجي.

بيير وماري كوري درسا كهربائيّة الضغط والتماثلات في الفيزياء واكتشفا الرّاديوم وأخذا نوبل، الأوّل عام ١٩٠٣ والثانية عام ١٩١١.

عايدة وسهيل إدريس جاهدا كذلك أكثر من أربعين عاماً ليفتحا العيونَ والقلوبَ على ما هو جوهري في الأمّة، وصنعا وحدة عربيّة في رحاب السيّدة الجميلة الآداب، ونشرا مئات الكتب والمجموعات الشعريّة، واخترقا الحدود القطريّة إلى رحابة الوطن العربي ودائماً تحت عين الرّقيب وأكثر الأحيان بالرّغم عنه... وما بُدّلا تبديلاً.

صحيح أنْ ليس لدينا «نوبل» نمنحهما إيّاها، وصحيح أنْ ليس في وسعنا أن نقوّم من اعوجاج عموديهما الفقريّين اللذين حناهما أربعون عاماً مِن حَمْل الكلمة العربيّة على كواهلهما، وصحيح أنْ ليس في وسعنا أن نعيد إليهما بَصَرهما مثلما كان في الخمسينات: بصرَ شابّين فتيّين وقد أرهقه السّهدُ والأرق على السيّدة الجميلة الآداب. لكنْ يكفيهما منّا أن نقرَّ ونعترف، في زمن الجحود العربي، زمن التلطّي تحت خيام التطبيع مع العدوّ الصهيوني، وزَمن الانْصياع لإرادات أساطين الاستعمار الجديد الشرّيرة، يكفيهما منّا أن نُقرّ ونعترف أنّهما حملا العبء ثقيلاً وأنّهما كانا وحدهما يضاهيان عشرين مؤسّسة ثقافيّة معاً... وأنْ ظلّ للسيّدة الجميلة الآداب، بفضلهما حتماً، فرادَتُها، وإيقاعُها، ومكانتها، وأنْ ظلّتْ المشروعَ الثقافي الإبداعي النظيف، على الرّغم من جميع الإكراهات والمثبطات والسدود والحرس والعسس وجمارك الحدود ودوائر الرّقابة وشرطة الفكر ومفتّشي الأدب.

أشهد هنا إذاً أنّ عايدة وسهيل إدريس مقاتلان بهذا المعيار وبمعايير أخرى كثيرة. فقد رأيتُهما بأمّ عينيَّ هاتين، وخلال أكثر من أربعين عاماً، يوجّهانِ ألوفاً مؤلّفة من فوهات الأقلام التي هي في نظر من يفقهون معنى النّضال، مثل فوهات البنادق: يوجّهانها إلى الجهل وإلى الأمّيّة وإلى التخلّف، وإلى الوعي الغافي، وإلى القلوب قبل المسامع ليكون وعيٌ ولتكونَ وحدةٌ عربيّة ولتمّحي الحدودُ وليكبر الأملُ والطموحُ وليتجوهر الوجدان ولتندحر القطريّة.

وأن تُكرّمهما أمانةُ اتّحاد الأدباء العرب العامّة يعني في حسبان كلّ قلبٍ ذكي شريف ووفيّ، أنّ تكريمهما يدٌ تحسب للأمانة العامّة في عنق كلّ غيور على الكلمة ـ الإبداع، والكلمة ـ الموقف، والكلمة ـ النظافة، والكلمة ـ الشرف.

بغداد

